

Robert Schumann: “o autor prolongado”

Implicações do pensamento do primeiro romantismo
alemão no *Lied* de Schumann

Ana Isabel Nistal Freijo

Dissertação de Mestrado em Filosofia

Área de especialização Estética

«Versão corrigida e melhorada após a sua defesa pública»

20 de Fevereiro de 2013

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Filosofia (Área de especialização Estética), realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Filomena Molder e do Professor Doutor José Miguel Ribeiro Pereira.

À minha Avó,
quem disseminou em mim as valiosas
sementes que propiciaram
esta módica colheita.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a concretização deste projecto às cinco pessoas que me acompanharam durante estes dois anos. Sem o seu apoio este trabalho não teria visto a luz.

Ao meu professor de piano Nicolás Cadarso agradeço os seus valiosos ensinamentos acerca da interpretação pianística da obra de Schumann. A sua visão sobre a obra e o compositor despertou em mim o interesse que aqui se concretiza.

Ao meu amigo Tiago Schwäbl agradeço a sua ajuda e implicação neste projecto. A sua subtil abordagem da tradução poética, originou as cuidadas traduções dos poemas de Chamisso que são aqui apresentadas.

Uma pessoa sem cuja presença e conselho não teria atingido este objectivo é Helder de Sousa. A ele agradeço a sua companhia neste caminho, que não se vislumbra como um fim, mas como um início.

Em último lugar, gostaria de agradecer aos meus orientadores, a Professora Doutora Maria Filomena Molder e o Professor Doutor José Miguel Ribeiro Pereira, o seu contínuo apoio e acompanhamento. Obrigada por serem partícipes deste projecto, que ainda se encontra em estado de devir.

Robert Schumann: “o autor prolongado”

Implicações do pensamento do primeiro romantismo alemão

no *Lied* de Schumann

Ana Isabel Nistal Freijo

Resumo:

A presente dissertação estabelece um estudo comparativo da obra musical e literária de R. Schumann com as contribuições fragmentárias dos primeiros românticos, Schlegel e Novalis. Quer em Schumann, quer em Schlegel e Novalis, analisamos o processo de crítica que desenvolvem, servindo-nos do ciclo de canções *Frauenliebe und –leben* op.42 como estudo de caso. Na análise desta obra sintetizamos a expressão crítica – literária e musical – do compositor, dilucidando o novo tratamento poético-musical que Schumann leva a cabo nos seus ciclos de *Lieder*. Esta reconfiguração da relação que se estabelece entre a fonte poética e a musical, levou-nos a considerar o compositor como um “segundo poeta” ou “autor prolongado” dos poemas, equiparando o seu tratamento *liederístico* à acção crítica fragmentária dos primeiros românticos.

Palavras-chave: Schumann, Novalis, Schlegel, crítica, fragmento, *Lied*.

Robert Schumann: The “Prolonged Author”

Implications of the thought of the first German Romantics

in Schumann’s *Lied*

Summary:

This dissertation presents a comparative study of R. Schumann’s musical and literary work, using the fragmentary contributions from early Romantics, such as Schlegel and Novalis. The process of criticism they all developed will be analysed as case study, using Schumann’s song cycle *Frauenliebe und –leben* op.42. Through the analyses of this work the composer’s expression of criticism – both literary and musical – will be synthesized, elucidating the new poetical and musical process Schumann used in his *Lieder* cycles. This reconfiguration of the relation established between the poetical and the musical sources led us to consider this composer as a “second poet” or a “prolonged author” of the poems, by comparing his *Lieder* process to the early Romantics’ action of fragmentary criticism.

Keywords: Schumann, Novalis, Schlegel, criticism, fragment, *Lied*.

Índice

Introdução.....	1
Capítulo 1.- Crítica da arte através da arte.....	5
1.1. A crítica poética no primeiro romantismo.....	7
1.2. A crítica poético-musical em Schumann.....	13
1.2.1. A crítica jornalística.....	15
1.2.2. A crítica musical.....	19
Capítulo 2.- O fragmento: a forma crítica.....	33
2.1. O fragmento no primeiro romantismo.....	35
2.2. O fragmento em Schumann.....	41
2.2.1. O fragmento em <i>Frauenliebe und –leben</i>	45
2.2.2. Análise da primeira canção.....	49
Epílogo.- “Filosofia da filosofia”, “poesia da poesia”, <i>música da música</i>	59
Bibliografia.....	65
Anexos.....	i
Anexo I: Versão original dos fragmentos.....	ii
Anexo II: Partitura de <i>Frauenliebe und –leben</i>	viii
Anexo III: Tradução dos poemas do ciclo de <i>Lieder Frauenliebe und –leben</i>	xxiv
Anexo IV: Alterações dos poemas de Chamisso.....	xxxiii

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo vincular o pensamento dos primeiros românticos, expresso nos fragmentos de Schlegel e de Novalis, à obra musical e literária de Robert Schumann. O interesse por esta temática nasce após a leitura do capítulo “Fragments” de Charles Rosen, contido no livro *The Romantic generation*. Aí relaciona-se a análise do *Lied* de Schumann com a estética do fragmento dos primeiros românticos, desenvolvendo as implicações que este conceito teve na sua obra. Nesta dissertação não analisaremos apenas a relação entre o fragmento romântico e o fragmento em Schumann. O nosso objeto de estudo estender-se-á, primeiro, à análise do conceito de crítica no primeiro romantismo alemão, relacionando-o com a contribuição crítica de Schumann na sua obra jornalística e na sua obra musical; e, num segundo momento, abordar a forma fragmentária, entendendo-a como uma forma de crítica.

Para veicular a nossa análise teremos como referência as contribuições fragmentárias de Schlegel e Novalis na revista *Athenäum* e os escritos críticos de Schumann na revista *Neue Zeitschrift für Musik*, pondo em relevo a actividade crítica paralela que se desenvolve em ambas. Estas revistas partilharam uma mesma finalidade, a do apelo a uma renovação da arte através de um novo conceito de crítica: agora a crítica já não será alheia à obra, mas emanará do seu conteúdo intrínseco. A revista *Athenäum* nascerá em 1798, sendo editada pelos irmãos Schlegel (Friedrich e August Wilhelm¹), e a sua publicação será irregular e efémera (só se prolonga durante dois anos). Pelo contrário, o jornal *Neue Zeitschrift für Musik*, verá a luz em 1834 e terá uma publicação bissetimanal, continuando a existir até aos dias de hoje. Fundado por Schumann, será por ele dirigida entre 1834 e 1844, data em que cede a sua direção a Franz Brendel.

No primeiro capítulo, “A crítica da arte através da arte”, traçaremos uma análise do conceito de crítica romântico para, logo a seguir, compreender o conceito de crítica subjacente à obra jornalística e musical de Schumann. A nossa análise do conceito partirá

¹ Todos os fragmentos do primeiro romantismo alemão citados nesta dissertação são da autoria de Novalis e Friedrich Schlegel.

das contribuições literárias de ambos, podendo identificar como as principais fontes desta dissertação os fragmentos *Lyceum*, *Athenäum* e *Ideias* de Schlegel²; várias colectâneas dos fragmentos de Novalis escritos ao tempo da publicação da revista *Athenäum*³; e o livro *Gesammelte Schriften über Musik and Musiker* (Colectânea de fragmentos sobre música e músicos)⁴ de Schumann. Em relação àquele conceito de crítica romântico, teremos como principal referência teórica a tese de doutoramento de Walter Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik* (O conceito de crítica de arte no romantismo alemão). Com base nesta obra, desenvolveremos uma análise do conceito romântico de reflexão como ideia germinal de toda a sua teoria crítica. A mesma ideia será desenvolvida na nossa análise da obra de Schumann, entendendo o uso da pseudonímia como meio reflexivo que une as suas duas formas de produção crítica. Florestan e Eusebius (o desdobramento da personalidade do compositor que terá como mediador o heterónimo Raro) serão aqui considerados as vozes reflexivas que animam a obra poética e musical de Schumann. No ciclo de canções *Frauenliebe und –leben* op. 42, confirmaremos esta vinculação entre os heterónimos e o germe reflexivo.

No segundo capítulo, “O fragmento: a forma crítica”, relacionaremos o modo de apresentação teórica do fragmento romântico com a forma tal como nos aparece na obra de Schumann. De novo encontraremos nele uma dupla veiculação do conceito: na sua escrita jornalística, através do aforismo, e na sua obra musical, com a fragmentação dos ciclos para piano da década de 1830 e a produção *liederística* de 1840. Teremos como referente, no nosso estudo do conceito nos românticos, o capítulo “L’*exigence fragmentaire*” (A exigência fragmentária) do livro *L’Absolu littéraire: théorie de la littérature du Romantisme Allemand* de Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe. Na abordagem do fragmento em Schumann, partiremos da sua escrita jornalística para num último momento analisar a relação que se estabelece entre o fragmento e o ciclo, nos seus *Lieder*. Aqui encontraremos uma dialéctica entre a totalidade e a individuação (a relação

² Os fragmentos *Lyceum* foram publicados em 1797 na revista *Lyceum*. Os fragmentos *Athenäum* e *Ideias* foram ambos publicados na revista *Athenäum*, entre 1798 e 1800 (estes fragmentos aparecem em distintos números da revista). A tradução destes fragmentos apresentada nesta dissertação procederá do livro: SCHLEGEL, Friedrich. *O dialecto dos fragmentos*; tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki, ed. Iluminuras, São Paulo, 1997. Sempre que estes fragmentos apareçam referidos na dissertação, omitiremos a referência bibliográfica de autor e data, em favor de uma referência do autor, colectânea de fragmentos e número.

³ A tradução dos fragmentos de Novalis citados nesta dissertação, essa, procederá de várias fontes bibliográficas.

⁴ Todas as citações desta obra não partiram do texto original, mas de duas versões inglesas. As traduções para português que se apresentem nesta dissertação serão feitas a partir destas duas traduções.

do ciclo com as canções), que será abordada de forma diferente nas três categorias de ciclos que Schumann estipula (*Liedercyclus*, *Liederkreis* e *Liederreihe*). Após uma abordagem destas três formas de apresentação dos *Lieder*, desenvolveremos uma análise mais detalhada do fragmento individual através da análise da primeira canção do ciclo *Frauenliebe und -leben*. Nesta parte, movimentaremos a nossa análise entre a totalidade e o fragmento, para uma melhor percepção das diferentes relações que se estabelecem no ciclo.

Como fecho desta dissertação, traçamos no epílogo uma linha de pensamento que vincula o processo de crítica em Fichte, nos primeiros românticos e em Schumann. Sob o nome de “‘Filosofia da filosofia’, ‘poesia da poesia’, *música da música*”, o epílogo retoma os conceitos expressos ao longo da dissertação. Aqui teremos como referência o livro *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (Fundamento de toda a doutrina da ciência, 1794) de Fichte, sendo a partir dele que desenvolvemos as nossas posteriores implicações no pensamento romântico e na obra de Schumann. Nesta secção, tentaremos cristalizar as três áreas (filosofia, poesia e música) que são abordadas na dissertação.

Aos dois capítulos e ao epílogo junta-se-lhes quatro anexos. No anexo I aportamos a versão original dos fragmentos das revistas *Lyceum* e *Athenäum* referidos neste trabalho. O anexo II contém a partitura do ciclo *Frauenliebe und -leben*, de Schumann, elemento essencial na nossa análise do fragmento no segundo capítulo. No anexo III encontramos a tradução dos poemas deste ciclo de canções, extraída do livro *Antologia Poético-Musical: Textos traduzidos o mais literalmente possível de obras para canto e piano*, de Fernando Jorge Azevedo. Sempre que o texto poético do ciclo seja referido, será com base nesta tradução. No último anexo especificamos todas as alterações que Schumann levou a cabo nos poemas de Chamisso (autor do ciclo poético), permitindo-nos criar uma ideia concreta do trabalho de reconfiguração poética desenvolvido pelo compositor.

Capítulo 1

Crítica da arte através da arte

O conceito de crítica nos primeiros românticos nasce como resposta à necessidade de uma nova relação do crítico com a obra de arte. Se bem que a sua génese apareça vinculada ao pensamento crítico de Kant e à filosofia idealista de Fichte, a sua ideia de crítica afastara-se deles ao entender a crítica como arte e a reflexão expressa na obra como primeiro princípio crítico. O afastamento da crítica kantiana representará um novo paradigma crítico: de uma crítica entendida como juízo emitido pelo sujeito perante a obra de arte (crítica do gosto), a um modelo de crítica como resultado inerente e progressivo da obra de arte (crítica de arte). Enquanto o primeiro foca a atenção na relação do sujeito com a obra, o segundo traça o processo de crítica no interior da própria obra. Assim sendo, a crítica kantiana não nasce de uma necessidade da obra, mas de uma motivação do juiz da arte; enquanto que a crítica dos primeiros românticos carece de qualquer motivação, pois responde a uma necessidade originada pela obra⁵. A nova natureza da crítica, entendida como parte integrante da obra, criará novas necessidades para a sua exposição:

“Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é ele mesmo uma obra de arte na matéria, como exposição da impressão necessária em seu devir, (...) não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte” (Schlegel, *Lyceum* 117, p. 38)⁶⁷.

Neste fragmento encontramos o princípio básico da crítica romântica: a crítica da arte só pode ser feita através dos mesmos meios pelos quais ela se nos apresenta, ou seja,

⁵ “(...) Crítica e julgamento devem ser diferenciados do modo mais preciso. Aquela não carece de nenhuma motivação, assim como um experimento, o qual ela, de fato, empreende na obra de arte na medida em que desdobra sua reflexão. Um julgamento imotivado seria decerto um disparate” (Benjamin 1993, p. 113).

⁶ Encontramos a mesma ideia de crítica no seguinte fragmento de Novalis: “A crítica autêntica tem de ser capaz de criar os produtos que critica. O gosto, só por si, faz apenas juízos negativos” (Novalis 2006, p. 49).

⁷ Todas as citações de autores brasileiros mantem a ortografia original.

crítica da arte só deve ser feita através da arte. A afirmação “poesia só pode ser criticada por poesia” lança assim as bases de um novo conceito de crítica, a que também poderíamos chamar “metacrítica”⁸, onde o processo crítico não é exterior à obra, mas emana dela. Agora a crítica já não será um elemento que se acrescente à obra, mas um elemento constituinte dela, pois só uma obra que contenha no seu íntimo o princípio da criticabilidade poderá ser susceptível do juízo crítico: “Se uma obra é criticável, logo ela é uma obra de arte; de outro modo ela não o é” (Benjamin 1993, p. 86).

Este princípio de criticabilidade da obra artística encerra em si uma outra ideia: a concepção da obra de arte como organismo vivo e em permanente devir. Deste modo, a crítica pode ser originada pela obra como sendo parte integrante dela, ou pode apresentar-se como “exposição da impressão necessária em seu devir”, usufruindo dos mesmos meios de exposição. Daqui advém a ideia de obra como forma aberta, nunca completa, entendendo a completude como uma ausência que só pode ser preenchida pela tendência da obra ao absoluto. Esta relação da obra individual, incompleta, com a totalidade do absoluto expõe um paradoxo evidente, pois o nosso entendimento não consegue representar o absoluto. O absoluto mostra-se como uma aspiração à qual o nosso entendimento não tem acesso, no entanto, a sua vinculação à obra de arte é necessária: “Apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar mais além. O completo pode ser apenas desfrutado. Se quisermos compreender a natureza, devemos então pô-la como incompleta”⁹.

Estas duas ideias do pensamento crítico romântico (a potencialidade da criticabilidade no seio da obra de arte e a necessidade de desenvolver uma crítica através dos mesmos meios de exposição da obra) serão fundamentais para a compreensão do processo de crítica em Schumann. Ele, de modo semelhante a Schlegel e a Novalis, tentará desenvolver um modelo de crítica que fale da arte através da arte. No entanto, para isto, actuará de dois modos diferentes: a crítica através da escrita jornalística, onde se serve de meios poéticos para veicular o seu discurso; e a crítica através da sua obra musical. Estes dois modos de expressão crítica, se bem que possam parecer independentes, na realidade

⁸ “A adesão romântica à criticidade significou mais do que pensar as possibilidades da arte, sua natureza fundamental, seus limites estéticos e reflexivos, sua tendência a manifestar-se de modo totalizante, completo e acabado, mas também a busca por uma forma metacrítica na qual a obra surge da própria reflexão da obra” (Márcio Scheel 2010, p. 11).

⁹ Citação extraída do livro: *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*, tradução de Márcio Seligmann-Silva, p. 78. O texto original encontra-se em: Novalis, *Schriften*. Edição crítica com base no espólio manuscrito de Ernst Heilborn. 2º vol. Berlim, 1901 (p. 104).

contêm um nexo interno: a utilização de uma mesma pseudonímia, que remete para uma ideia bem definida sobre a arte. Os pseudônimos Florestan, Eusebius e Raro, personagens presentes em muitas das suas recensões críticas, apareceram também na sua obra musical, por vezes de forma explícita (através dos títulos das peças, como por exemplo no *Carnaval* Op. 9, “Scènes mignonnes sur quatre notes”), outras de forma implícita (através da codificação musical, empregando motivos que os caracterizam e os tornam “corpóreos” por meio dos sons). Para além deste princípio crítico comum, também encontraremos na sua obra musical a ideia de germe da reflexão desenvolvida através da variação temática. Aqui o tema poderá ser identificado com o germe da reflexão, e as suas variações conformariam o seu desdobramento reflexivo subsequente, movimentando dentro da própria obra uma via crítica. Este desdobramento reflexivo do tema nascerá em Schumann como resposta a um legado herdado (a nível teórico, no pensamento dos primeiros românticos e nos escritos de Wackenroder, Tieck e E.T.A. Hoffmann acerca da legitimidade da música instrumental pura; e a nível musical, na obra de Beethoven), sendo a obra crítica de E.T.A. Hoffmann o traço de união entre o compositor-crítico e este passado assumido.

Já a seguir desenvolveremos uma análise mais detalhada do conceito de crítica nos primeiros românticos – em particular, o processo de reflexão inerente ao desenvolvimento crítico e a nova relação que se estabelece entre o artista e o crítico – para preparar assim as bases necessárias para ter uma melhor percepção do modelo de crítica que está presente na obra de Schumann. Em último lugar analisaremos o conceito de crítica em Schumann através dos dois modos de formulação – a crítica através dos seus escritos jornalísticos e a crítica através da sua obra musical – servindo-nos como estudo de caso do seu ciclo de canções *Frauenliebe und -leben*.

1.1. A crítica poética no primeiro romantismo

O conceito de crítica nos escritos de Schlegel e de Novalis aparece como o estandarte de um novo paradigma de teoria de arte, que, embora seja testemunha de um legado recente – a crítica kantiana e a filosofia de Fichte –, tentará distanciar-se dele ao modificar a génese e a finalidade do processo crítico. Se a crítica kantiana era sinónimo de julgamento de gosto, nos primeiros românticos transformar-se-á numa crítica que

reivindica o seu lugar no reino da arte, como desdobramento da reflexão implícita na obra através dos mesmos meios de expressão.

A ideia de reflexão dos românticos aparece enraizada na filosofia idealista de Fichte; no entanto, aqueles desvincularam-se desta filosofia ao entender a reflexão como um processo infinito e ao colocar no centro da reflexão a arte e não o eu¹⁰. Ao conectar a ideia de reflexão com a ideia de obra, os românticos propiciarão um novo conceito de crítica que mudará as bases de compreensão da obra de arte. O processo reflexivo guardará uma relação de necessidade com a obra, porque sem ela a reflexão não será possível. Mas, ao mesmo tempo, a obra de arte guardará uma relação de necessidade com o processo reflexivo, porque sem ele a sua existência carecerá de qualquer legitimidade. Deste modo estabelece-se uma comunicação, e interpenetração, destas duas esferas propiciada pela relação da reflexão individual do artista (o primeiro pensar que se veicula na obra) com o *continuum* da reflexão originada pelos leitores ou críticos que a recebem (segundo grau de reflexão enquanto reflexão desse primeiro pensar do artista, e posterior terceiro grau de reflexão, entendido como desdobramento reflexivo infinito originado pelos diferentes indivíduos que participam na revitalização da obra de arte)¹¹.

Através desta nova concepção do processo reflexivo artístico, não só tentaram pôr em causa os fundamentos da criação artística, como também os da recepção da obra. Este conteúdo reflexivo germinal da obra implicará um infinito e contínuo processo reflexivo, que, embora originado pelo artista (como primeiro sujeito a disseminar as sementes da

¹⁰ Neste primeiro momento, só citamos qual é o ponto de distanciamento entre o pensamento de Fichte e o dos primeiros românticos, mas será necessário desenvolver de uma forma mais precisa as repercussões que o legado fichtiano teve no pensamento crítico romântico. Esta matéria será tratada no epílogo, onde o conceito de reflexão será o leitmotiv que une o pensamento de Fichte com o dos primeiros românticos e o de Schumann.

¹¹ Aqui, é necessário diferenciar os diferentes graus de reflexão em causa. Os primeiros românticos estabelecem três graus de reflexão, dos quais os primeiros dois correspondem aos graus de reflexão estipulados por Fichte no seu livro *Fundamento de toda a doutrina da Ciência*: o primeiro grau corresponderia ao simples pensar, ainda inconsciente; o segundo grau seria aquele pensar do pensar ou pensar originário, onde a primeira reflexão inconsciente se torna consciente, originando uma reflexão autêntica; e o terceiro grau de reflexão, a decomposição do segundo grau de reflexão, seria aquele que propicia o desdobramento reflexivo infinito. Deste terceiro grau de reflexão diz Benjamin: “A partir do terceiro e dos consecutivos graus mais elevados de reflexão ocorre uma decomposição dessa forma originária, que se manifesta numa ambigüidade peculiar. (...) Esta, no entanto, se desdobraria em cada grau consecutivo numa ambigüidade cada vez mais múltipla. Nesta constelação material assenta-se o peculiar da infinitude da reflexão a que os primeiros românticos recorrem: a dissolução da forma própria da reflexão diante do absoluto” (Benjamin 1993, p. 40). Neste terceiro grau de reflexão, como vemos, há uma vinculação do processo reflexivo com o absoluto, entendendo este último como entidade que engloba a contínua formação da reflexão.

reflexão), será estendido pelo leitor ou pelo crítico¹² de forma ininterrupta. Esta veiculação contínua da reflexão inerente à obra, entenderá a obra de arte como um organismo vivo em devir, em eterna formação, decorrente da diluição das individualidades reflexivas veiculadas pelos diferentes indivíduos que a recebem e a reconfiguram. Esta ideia de obra aberta que se deixa aqui intuir estará enraizada no conceito de *poiesis*¹³ (produção), equiparando ao homem à eterna produção da natureza. Deste modo, no primeiro romantismo propicia-se uma reformulação do conceito de *mimesis*, onde a obra de arte já não imita a natureza como reprodução, mas como produção: “F. Schlegel aproxima arte e natureza, não porque a primeira constitua um modelo para a segunda, mas porque tanto uma como outra são universos vivos e criadores, cada um deles desmesurado e inesgotável na sua força produtora. (...) A arte imita a natureza no sentido em que também a arte, como a natureza, se comporta produtivamente” (Paolo d’Angelo 1998, p. 96).

Este tipo de obra aberta, dependente da infinita produção dos indivíduos que a recebem, só será possível através de uma reconfiguração da figura do escritor e do leitor. Para isto, Schlegel sugere-nos uma reformulação de ambas categorias, entendendo que é na primeira (na do escritor) que se deve dar a primeira mudança. O escritor deverá propiciar o encontro com o receptor. Ele terá de permitir e construir um tipo de leitor “vivo” que tente perpetuar o processo reflexivo subjacente à obra:

“O escritor analítico observa o leitor tal como é; de acordo com isso, faz seus cálculos e aciona suas máquinas para nele produzir o efeito adequado. O escritor sintético constrói e cria para si um leitor tal com deve ser; não o concebe parado e morto, mas vivo e reagindo. Faz com que lhe surja, passo a passo, diante dos olhos aquilo que inventou, ou o induz a que o invente por si mesmo. Não quer produzir nenhum efeito determinado sobre ele, mas com ele entra na sagrada relação da mais íntima sinfilosofia ou simpoesia” (Schlegel, *Lyceum* 112, p. 38).

¹² O crítico é aqui considerado a síntese do leitor e do artista, modelo da interpenetração destas duas categorias. Leitor enquanto receptor da obra; artista enquanto poeta que desdobra a reflexão germinal da obra.

¹³ “Poetar é gerar” (Novalis 2001, p. 122). Neste breve fragmento de Novalis encontramos vinculada a ideia de poesia com a de produção. Para os primeiros românticos toda obra poética é um produto que deve ser produzido novamente, pondo em relação a actividade do artista e a do crítico que perpetua a sua revitalização: “Os verdadeiros produtos devem produzir, novamente, o que os produz. Do produzido nasce, de novo, o produtor” (Novalis 2006, p. 77). Ao induzir a ideia de que ao produzir “nasce de novo o produtor”, indica-nos que a verdadeira produção é aquela que manifesta o espírito original da obra, perpetuando a sua manifestação nas posteriores produções artísticas. O verdadeiro crítico deve utilizar os mesmos meios de produção da obra, porque, sem eles, a perpetuação do espírito subjacente não é possível.

Neste fragmento Schlegel diferencia dois tipos de escritores: aqueles que escrevem para um determinado público e, em consequência, criam uma determinada obra (o escritor analítico que produz uma obra condicionada); e aqueles que não escrevem para um público concreto, libertando a sua obra de qualquer exigência externa (o escritor sintético que cria uma obra incondicionada). O primeiro anula qualquer comunicação com o leitor, oferecendo um produto fechado nas suas possibilidades, pois a única reflexão que pode ser desvendada a partir dele decorre de uma análise das exigências do leitor (anula a ideia de produção da obra por uma necessidade artística, em favor de uma contribuição artística adequada aos gostos do público, passando a ser o resultado de uma análise externa e não de uma necessidade interna¹⁴). O segundo representa o oposto. Ele é o modelo do artista dos primeiros românticos. É aquele que veicula o diálogo com o leitor através da obra, permitindo-lhe também criar a partir dela. Ao permitir que se propicie este diálogo, ele elimina as barreiras entre o artista e o leitor através do processo de sinfilosofia e simpoesia¹⁵, fazendo do leitor um segundo poeta e tornando-o por esta via em crítico. Ao elevar a este patamar a figura do leitor, o escritor destrói a separação que existia entre eles, permitindo a cristalização da reflexão de ambos numa forma de arte mais elevada: a ideia de arte¹⁶.

Esta reformulação da categoria do leitor e do crítico na sua relação com a obra desembocará numa mudança da finalidade da crítica: “O fim da crítica, se diz, é formar leitores! – Quem quer ser formado, que se forme a si mesmo. Isso é indelicado, mas não há como mudar” (Schlegel, *Lyceum* 86, p. 33). Se antes a crítica continha uma finalidade pedagógica, agora ela desvincula-se desta finalidade e propicia o encontro do leitor e do artista num íntimo diálogo originado pela ideia reflexiva germinal. A obra encerra em si múltiplas interpretações que cabe ao crítico – enquanto leitor vivo – desdobrar através do processo de reflexão: “Um crítico é um leitor que ruma. Por isso, deveria ter mais de

¹⁴ “Toda a obra de arte tem um sentido de necessidade” (Novalis 2006, p. 50). A obra de arte para Schlegel e Novalis deve ser sempre o resultado de uma necessidade e não de uma acção arbitrária. Caso contrário, a obra que responda a questões externas à sua natureza, não deverá ser considerada uma obra de arte.

¹⁵ Os processos de sinfilosofia e simpoesia implicam o máximo grau de comunicação e interpenetração das individualidades dos sujeitos. Através da sinfilosofia e da simpoesia, as diferentes reflexões veiculadas pelos sujeitos cristalizam-se num desdobramento reflexivo eterno, propiciando a formação da obra eterna em devir. Ambos correspondem ao ideal de unificação e vinculação com o todo, podendo ser considerados os meios necessários para a formação de uma nova época nas artes: “Uma época inteiramente nova das ciências e artes começaria talvez quando sinfilosofia e simpoesia tivessem se tornado tão universais e tão interiores, que já não seria nada raro se algumas naturezas que se complementam reciprocamente constituíssem obras em conjunto” (Schlegel, *Athenäum* 125, p. 67).

¹⁶ Aqui deve-se entender ideia com o significado que o próprio F. Schlegel lhe atribui: “Idéias são pensamentos infinitos, autônomos, sempre móveis em si, divinos” (Schlegel, *Ideias* 10, p. 146).

um estômago” (Schlegel, *Lyceum* 27, p. 23). A figura do crítico cristaliza-se aqui com a figura do leitor, fazendo dele o “autor prolongado”¹⁷ da obra. Deste modo põe-se em relação a dupla acção da crítica: a crítica como prolongamento, identificando este com a assumpção do papel de segundo poeta da obra; e a crítica como desdobramento, entendida como perpetuação do processo reflexivo inerente à obra.

A diluição das categorias do artista e do leitor não terá só como resultado a abertura de diálogo entre ambos. Ela permitirá que a obra de arte adquira um estatuto independente, dissolvendo a relação de pertença que existia entre a obra e o artista. A obra de arte já não será mais propriedade do artista, mas será ele o que lhe pertence a ela. Uma vez gerada, entrará em contacto com outros leitores que a transformarão e revitalizarão através do processo crítico, outorgando-lhe uma nova vida que transcenderá a individualidade do seu criador:

“A cada traço de perfeição a obra solta-se do mestre e entra em espaços não apenas distantes – e assim, com o último traço, o mestre vê a sua pretensa obra separar-se de si por um abismo de pensamentos cuja largura nem ele próprio abarca, e que só a imaginação pode transpor, como a sombra do gigante a inteligência. No momento de devir Ser pleno, ela tornou-se mais do que ele próprio, seu criador – e ele órgão insciente e propriedade de um poder superior. É o artista que pertence à obra, não a obra ao artista” (Novalis 2006, p. 51).

A autonomia da obra de arte só pode ser entendida quando desvinculada da ideia de obra como produto acabado. A obra acabada é dependente, porque não é possível alterar nada nela que não fosse já originado pelo seu criador; neste caso a obra pertencer-lhe-ia e não admitiria nenhuma reconfiguração. A obra aberta é independente porque permite a eterna reconfiguração; através da formação infinita a individualidade do sujeito submete-se à forma eterna da obra de arte. Esta obra que aqui se nos apresenta permanece sempre viva e em constante devir. No entanto, esta perpetuação da obra é trespassada por uma dupla acção: a de destruição e a de vida. A obra finita (que chamaremos forma de exposição) deve ser destruída para poder ser dissolvida na obra de arte eterna (a forma eterna). Neste contexto a obra equipara-se à forma, não podendo ser dissolvida esta

¹⁷ “O verdadeiro leitor deve ser o autor prolongado”, in: Novalis. *Werke, Tagebücher und Briefe von Hardenberg*. Edição de Joachim Mehl e Richard Samuel. Munique-Viena, 1978 (p. 282). Esta tradução foi retirada do artigo: “Arte, Crítica e Crítica como Arte – Acerca do Conceito de Crítica em F. Schlegel e Novalis” de Márcio Seligmann-Silva, p. 131.

relação¹⁸. Esta dualidade da obra só pode ser entendida quando posta em relação com o conceito de ironia, o qual encerra em si esta dupla acção paradoxal. Ela tem a missão de aniquilar a forma de exposição da obra, mas também é ela que imortaliza a obra ao diluir a forma de exposição na forma eterna da arte. O conceito de ironia é assim aquele que propicia “as conformações através da demolição”¹⁹:

“Através da destruição da forma determinada de exposição da obra, na ironia, a unidade relativa da obra singular é remetida de modo mais profundo à unidade da arte como obra universal, ela se torna, sem se perder, totalmente correlata a esta” (Benjamin 1993, p. 92).

O conceito de ironia está intimamente ligado à ideia de forma, pois é através dela, “consciência clara da eterna agilidade” (Schlegel, *Ideias* 69, p. 153), que as formas se cristalizam na forma absoluta, ou se destroem. A ideia de forma nos primeiros românticos nasce como sinónimo da obra de arte, mas contém uma dupla significação: como forma de exposição (forma individual) e como forma eterna (forma absoluta). Enquanto a primeira é a vítima irónica, a segunda é a forma à qual se vincula para atingir a eternização da obra. A necessidade da obra ser aniquilada para adquirir a vida eterna é melhor percebida quando posta em relação com a ideia de vida e de morte expressa no seguinte fragmento de Novalis: “A vida é o início da morte. A vida existe por causa da morte. A morte é, ao mesmo tempo, fim e início – separação e uma mais estreita autoligação, simultaneamente. Através da morte, consuma-se a redução” (Novalis 2000, p. 29)²⁰. Servindo-nos das palavras de Novalis sobre a vida e a morte, poderíamos estabelecer um paralelismo com as repercussões da ironia, entendendo o processo irónico como aquele que, através da “separação” (diferenciação da forma de exposição e da forma eterna), perpetua “uma mais estreita autoligação” (relação entre as duas formas da obra), consumando na “redução” (diluição da forma de exposição individual na forma eterna) a cristalização de ambas.

¹⁸ “A teoria romântica da obra de arte é a teoria de sua forma” (Benjamin 1993, p. 80).

¹⁹ “Ela representa a tentativa paradoxal de construir as conformações através da demolição” (Benjamin 1993, p. 93).

²⁰ Neste sentido, também é importante referir o seguinte fragmento de Schlegel: “(...)É no entusiasmo do aniquilamento que primeiro se revela o sentido da criação divina. Somente no meio da morte se acende o clarão da vida eterna” (Schlegel, *Ideias* 131, p. 161).

O conceito de ironia romântico é o resultado de uma estética mística²¹ que transluz uma necessidade latente: a vinculação do individual ao absoluto. Esta dicotomia trespassa todos os conceitos e teorias por eles apresentados, não como tentativa de estabelecer uma hermenêutica dicotômica, mas como modo de pôr em relação os antagonismos sem ter como resultado uma anulação de ambos: “Vinculem os extremos, e terão o verdadeiro meio” (Schlegel, *Ideias* 74, p. 153). Através da vinculação dos extremos opostos é que nascerá a obra, o produto artístico em permanente devir. A obra de arte será não só o local de encontro das diferentes esferas artísticas (como dissolução dos elos que dividem as diversas artes e géneros artísticos), como também o símbolo de possibilidade de unificação das individualidades decorrentes a cada autor. A obra de arte erige-se como objecto em devir, mas o seu devir encerra um leque de possibilidades infinitas.

1.2. A crítica poético-musical em Schumann

O processo de crítica em Schumann é o resultado de uma indissolúvel união entre a experiência literária e a musical. A abordagem destas duas áreas ao longo de toda a sua vida²² tem como resultado a realização de dois modos de crítica diferentes: a crítica através dos escritos jornalísticos e a crítica através da composição musical. Ambos contemplam uma mesma finalidade, a renovação da arte, mas a sua divisão responde a uma necessidade subjacente. Enquanto a escrita jornalística carrega um cariz propagandístico que tenciona explicitar os novos caminhos que deve seguir a arte, a escrita musical erige-se como a forma da nova arte, a incarnação do modelo crítico na forma artística.

Tal como nos primeiros românticos, encontramos em Schumann um modelo de crítica que assenta no princípio de que a arte só deve ser criticada através da arte. No

²¹ “[A filosofia] é uma idéia mística (...) penetrante, que nos introduz irresistivelmente em todas as direcções”, in: Novalis, *Schriften*, edição crítica com base no espólio manuscrito de Ernst Heilborn, 2º vol., Berlim, 1901 (p. 54); citado em: Benjamin 1993, p. 54.

²² Desde muito cedo Robert Schumann entra em contacto com o mundo literário. A partir dos 13 anos de idade colabora assiduamente na editora do seu pai, Friedrich August Gottlob Schumann, recensando obras, revendo traduções e redigindo verbetes sobre poetas e personalidades ilustres. Na sua juventude realiza também traduções, escreve poemas e esboça peças de teatro e um romance. Mais tarde, e já até o final da sua vida, divide a sua prática literária na escrita diarística (quatro volumes até à sua morte), a crítica jornalística, a escrita epistolar e três colectâneas poéticas-musicais: *Dichtergarten* (Jardim dos poetas), *Lektürebüchlein* (Livrinho de Leituras) e *Mottosammlung* (Colectânea de temas) (cf. Azenha Junior 2005, pp. 206-207).

entanto, esta equivalência entre produto criticado e produto crítico não corresponde em Schumann a um mesmo procedimento de veiculação. Como vimos, a sua produção crítica divide-se em duas formas (a literária e a musical) que, embora pareçam divergentes, se enraízam num princípio estético comum: as duas correspondem ou cristalizam-se no ideal da poesia. Ele partirá da afirmação romântica “poesia só pode ser criticada por poesia” (Schlegel, *Lyceum* 117, p. 38), entendendo o conceito de poesia como máximo expoente de manifestação artística onde as diferentes artes se integram e se diluem²³. Por esta via, ele resolverá as diferentes manifestações da sua crítica num princípio único, dissolvendo os elos das diferentes categorias artísticas: “O princípio estético é o mesmo em todas as artes; só o material é diferente” (Schumann 1891, p. 76).

No “Editorial de Ano Novo” de 1835, texto que apresenta o ideário crítico do jornal musical de Schumann – o *Neue Zeitschrift für Musik* (Novo Jornal Musical) – encontramos uma referência clara a esta vinculação de todas as artes ao conceito de poesia, quando estabelece como principal objetivo do jornal, a preparação de uma “nova era poética” (“New Year’s Editorial” (1835), Schumann 1965, p. 28). No entanto, esta ideia de poesia não é original, pois nasce no pensamento dos primeiros românticos. No conceito de “poesia universal progressiva” romântico enraiza-se o princípio estético comum que encontramos em Schumann:

“A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os géneros separados da poesia e pôr a poesia em contacto com a filosofia e a retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia de arte e poesia de natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor (...)” (Schlegel, *Athenäum* 116, p. 64).

A “poesia universal progressiva” será a responsável pela unificação e pela diluição de todos os géneros, de todas as artes, da crítica... ela representará o ponto de encontro de todos os elementos e matérias divergentes. Do mesmo modo, a poesia em Schumann

²³ “A poesia é considerada uma totalidade autónoma. A obra de arte total seria, em suma, uma só e mesma arte: a poesia, elevada a potência absoluta” (Olivier Schefer 2005, p. 23). Nesta integração das diferentes artes numa única forma de arte, encontraremos as primeiras manifestações que proclamam a necessidade de sintetizar os elementos artísticos heterogêneos. Posteriormente esta ideia será retomada na *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) que chegará ao seu apogeu pela mão de Richard Wagner.

representará o meio de comunicação das suas duas esferas artísticas, a literária e a musical, e será elevada a unidade e síntese de toda a sua obra.

A seguir dividiremos a nossa abordagem da crítica em Schumann nas suas duas formas de produção, fragmentando esta unidade poética comum. Nesta separação encontraremos como elo de união o uso da pseudonímia em Schumann, tema recorrente em toda a sua obra. Florestan, Eusebius e Raro, serão as três entidades que, de forma explícita ou implícita, propiciaram a unidade da obra musical e literária de Schumann.

1.2.1. A crítica jornalística

Robert Schumann inicia a sua produção crítica em 1831. No início da sua escrita jornalística, colabora com as duas revistas musicais de Leipzig: a *Allgemeine muzikalische Zeitung* (Jornal Musical Geral) e o *Der Comet* (O Cometa). Pouco tempo depois, e como consequência do círculo de discussão artística que se encontra no *Caffeebaum* (A árvore do café), nasce o *Neue Zeitschrift für Musik* (Novo Jornal Musical); jornal bissemanal fundado por Schumann em 1834 e que dirigiu até 1844. Este periódico erige-se como o meio de intervenção crítica do círculo de reflexão da *Davidsbund* (a liga de David), grupo de artistas encabeçados por Schumann com um mesmo propósito artístico: a defesa e renovação da arte. A ideia de criar um grupo de reflexão onde se defendam os ideais da arte já aparece referida nos escritos dos primeiros românticos (a liga hanseática)²⁴ e de E.T.A Hoffmann (“Die Serapions-Brüder”, os irmãos Serapião²⁵), podendo ser considerada a *Davisbund* uma confraria de artistas que se insere numa linha de pensamento comum a estes dois círculos de reflexão artística: a defesa da arte através da união dos artistas.

O projecto crítico da *Davisbund* inicia-se sob a direcção de Friedrich Wieck, Louis Schunke, Julius Knorr e Robert Schumann. Esta direcção mantém-se por pouco tempo,

²⁴ “Como os comerciantes na Idade Média, os artistas deveriam agora entrar numa liga hanseática para de algum modo se defender uns aos outros” (Schlegel, *Ideias* 142, p. 163).

²⁵ *Die Serapions-Brüder* é uma obra de E.T.A. Hoffmann que apresenta uma coligação de artistas em torno de um mesmo objetivo artístico, ou como também é referido, em torno de um princípio serapiônico. Este princípio comum é uma normativa de crítica literária na qual se identifica o escritor com o visionário, aquele que expõe na obra aquilo que encontrou antes no seu interior. O autêntico poeta será aqui entendido como aquele que traz à luz a obra que está incipiente dentro dele.

ficando a responsabilidade do jornal nas mãos de Schumann²⁶. Ele será o principal visionário do jornal, e também o que fundará e nomeará o círculo de reflexão do jornal como *Davisbund*. O primeiro princípio crítico do jornal já nasce com o nome do círculo de reflexão, pois a liga de David aparece vinculada à figura bíblica de David, o rei poeta, músico e guerreiro que derrotou os Filisteus. Eles identificaram-se com o rei David, ao assumir a ligação entre poesia e música como meio necessário para instaurar uma renovação na arte. Os seus inimigos, os Filisteus, serão todos aqueles que contribuam para a decadência da arte. Contra eles se levantaram sob a forma de manifesto, encontrando na crítica jornalística (e como também veremos, na crítica musical) o seu meio interventivo: “Reunidos na *Davidsbündler* encontram-se jovens e homens dedicados à destruição dos Filisteus, musicais e não só, pelo melhor, pelo maior!” (“Florestan’s shrovetide oration” (1835), Schumann 1965, p. 31). Os seus principais objectivos podem-se resumir através da seguinte citação:

“Os nossos princípios básicos foram estabelecidos no início. São simples: lembrar os tempos antigos e as suas obras e sublinhar que só de uma tal fonte pura é possível gerar novas belezas artísticas; ao mesmo tempo opor-se às correntes do passado mais recente, originárias do mero virtuosismo, e, finalmente, preparar o caminho e acelerar a aceitação de uma nova era poética” (“New Year’s Editorial” (1835), Schumann 1965, p. 28).

Os princípios críticos da *Davisbund* têm o intuito de opor-se à arte “virtuosística superficial manifesta em todas as categorias da música” (“Robert Franz” (1843), Schumann 1965, p. 189), propondo como superação dessa recente produção artística, uma filiação com o passado musical²⁷. A obra meramente virtuosística é considerada aqui uma obra condicionada por influências externas que transcendem o verdadeiro sentido de necessidade artístico. A obra de arte genuína será aquela que se desvincule das exigências do público, em favor de uma obra originada por uma relação de necessidade interior e individual: “A gente diz, ‘isto agradou-me’ ou ‘isto não me agradou’. Como se não houvesse nada mais elevado do que a arte de agradar ao público” (Schumann 1891, p.

²⁶ Em 1834 morre Schunke, e Julius Knorr e Wieck pedem a sua demissão (cf. Maurice Fleuret 1970, p. 101).

²⁷ “Naquele tempo [referindo-se ao ano de fundação do *Neue Zeitschrift für Musik*, 1833] o estado da música na Alemanha dificilmente poderia oferecer algum motivo de regozijo. Rossini era o rei supremo nos teatros; entre os pianistas, Herz e Hünten dominavam o meio praticamente entre si. E só alguns anos tinham passado desde que Beethoven, Carl Maria von Weber e Schubert estavam vivos entre nós!” (“Preface” (1854), Schumann 1965, p. 13). Neste prefácio, que escreveu Schumann aquando da publicação dos seus textos críticos da altura do *Neue Zeitschrift für Musik*, encontramos esta oposição entre a arte genuína do passado e a arte decadente do passado recente.

84). O público converte-se assim num elemento secundário no momento de produzir uma obra de arte. Ele deverá ser educado através das obras de arte genuínas, daí que a crítica jornalística não só se apresente como modo de ecoar a impressão gerada pela obra original, mas também como método de instrução do público. A *Davidsbund* perpetuará o modelo crítico romântico de reproduzir o espírito subjacente à obra, mas complementá-lo-á com um cariz pedagógico do que carecia a crítica romântica.

Esta dupla intenção da crítica jornalística de Schumann será essencial para perceber a origem do seu processo crítico. Por um lado, apresenta-se como uma necessidade de instruir o público sobre o verdadeiro sentido da arte; por outro, nasce enraizada no pensamento dos primeiros românticos como perpetuação da reflexão originada pela obra de arte. Neste segundo sentido da sua crítica, encontramos uma forma de manifestação diferente da dos primeiros românticos: enquanto a crítica romântica se servia do anonimato e da escrita fragmentária para abordar as múltiplas significações da obra de arte; em Schumann esta múltipla perspectiva decorrerá do uso da pseudonímia e de formas de apresentação variadas. A pseudonímia é um processo comum na escrita da *Davidsbund*, no entanto em Schumann mostra-se mais complexa do que nos seus outros membros. Ele veicula-a através de múltiplas figuras, podendo identificar-se como os seus pseudónimos principais Florestan (a encarnação do seu elemento selvagem e impetuoso), Eusebius (o seu lado contemplativo e sonhador) e Raro (síntese dos nomes próprios de Clara Wieck e Robert Schumann: claRARObert):

“Considero apropriado mencionar aqui uma associação, ou liga, que era mais do que secreta, pois existia apenas na fantasia do seu fundador – nomeadamente a Liga de David (*Davidsbund*). Foi uma ocorrência do seu fundador que, para expressar diferentes pontos de vista acerca da arte, seria apropriado inventar caracteres diferentes para os seus porta-vozes. Os seus principais protagonistas eram Florestan e Eusebius, com o Maestro Raro funcionando como intermediário” (“Preface” (1854), Schumann 1965, p. 13).

Esta ideia de “liga secreta” só existente na “fantasia do seu fundador” faz com que se ponha em causa a verdadeira existência da *Davidsbund*. No entanto, poderíamos definir esta associação como uma estrutura “meio imaginária, meio real” (cf. Daverio 1997, p. 766) enriquecida pela múltipla pseudonímia utilizada por Schumann, mas integrada também por personagens reais²⁸. Os membros da *Davidsbund* são todos aqueles que

²⁸ Passamos a detalhar alguns membros reais da Liga de David e os seus respectivos pseudónimos: F. Meritis era o de Mendelssohn, Jeanquirit o de Stephen Heller, Chiara, Chiarina ou Zilia os de Clara Wieck,

correspondem a um mesmo ideal de arte, daí que compositores como Beethoven, Mozart ou Bach, também conformem esta confraria. O uso da pseudonímia será o modo de apresentação de um espírito artístico comum que exige uma renovação da arte enraizada num passado que se considera testemunha da verdadeira arte.

Esta múltipla manifestação da crítica da *Davidsbund* originada pelo uso da pseudonímia terá também como consequência uma coexistência de diversos géneros literários dentro de uma mesma narrativa. Cada personagem não só encarnará um ponto de vista particular como também um modo de escrita diferenciado, permitindo por este meio a dissolução dos diversos géneros, registos de discurso e diferentes indivíduos, num mesmo escrito. Esta “crítica polifónica” (cf. Lippmann 1964, p. 321) representará a maior contribuição de Schumann para o conceito de crítica que se vinha desenvolvendo desde os primeiros românticos até E.T.A. Hoffmann. Se bem que esta ideia de crítica elaborada através de vários pseudónimos seja original em Schumann, a sua génese corresponde ao uso da pseudonímia aplicado por Hoffmann na sua obra *Die Serapions-Brüder*. Esta obra não é um modelo de crítica jornalística, mas contém no seu interior a regra serapiônica que será elementar para a compreensão da obra crítica de Schumann: o artista é um visionário que cria por uma necessidade interior e não exterior. Para além deste princípio estético comum, também haverá outro ponto de confluência importante: o uso da pseudonímia. E.T.A. Hoffmann, na obra anteriormente referida, serve-se dos pseudónimos Ottmar, Sylvester, Vinzenz (que corresponderiam aos seus amigos Hitzig, Contessa e Koreff), Lothar, Theodor e Cyprian (que correspondem ao próprio Hoffmann). Esta divisão de Hoffmann em três entidades corresponde a três dimensões diferentes da personalidade do escritor: “Theodor representaria a faceta musical do autor, Cyprian a vertente mística e Lothar o matiz irónico” (Santos Vila 2009, p. 855). Esta divisão tripartida será encontrada também na obra de Schumann, nos seus pseudónimos já anteriormente citados, Florestan, Eusebius e Raro.

Esta crítica multifacetada será acompanhada nos dez anos de publicação do jornal *Neue Zeitschrift für Musik* pela composição musical, outorgando a Schumann os elementos necessários para poder chegar mais além na sua interpretação da obra de arte: “O olho armado contempla as estrelas; o desarmado não vê mais do que sombras de nuvens” (Schumann 1891, p. 74). Ele diferenciará aqui o crítico-artista do recenseador-

Jonathan correspondia a Schunke, Julius a Knorr, Fritz Friedrich a Lyser, Serpentinus a Carl Bank e Livia a Henriette Boigt (cf. Maurice Fleuret 1970, p. 101).

não artista. Enquanto o primeiro consegue chegar mais além pela sua abordagem artística da obra, o segundo só consegue ver as “sombras” ou superfície do que está expresso na obra. Se o primeiro é produtor, porque através da obra consegue produzir novas significações; o segundo é um mero manipulador, porque só consegue manipular os elementos externos à obra de arte sem gerar nenhuma novidade a partir dela: “Críticos e recenseadores não são iguais; o primeiro encontra-se mais perto do artista, o segundo do artesão” (Schumann 1891, p. 83).

Schumann defenderá um modelo de crítica que se apresente como uma obra de arte na matéria. Ela deverá evocar a impressão originada pela obra original, servindo-se da analogia poética como meio para atingir este fim: “o ideal da crítica musical para Schumann, escreve Marcel Brion, parece ser a criação de uma espécie de poema em prosa que seja, de qualquer forma, o equivalente, o análogo da obra da que fala, uma transposição do musical para o poético” (Maurice Fleuret 1970, p. 103). A crítica jornalística representará a “transposição do musical para o poético”, mas, por sua vez, a prática composicional encarnará esta direção de modo inverso, será a transposição do poético para o musical. A vinculação entre o mundo literário e o mundo musical é comum na obra de Schumann, como já vimos, mas esta transposição das duas esferas artísticas não se deve entender como alienação do conteúdo próprio de cada arte. A música transformar-se-á em poesia e a poesia em música, no que diz respeito ao seu princípio estético e não ao seu conteúdo. Só diluindo os elos que diferenciam ambas artes, teremos acesso ao cerne da obra poética e musical de Schumann.

1.2.2. A crítica musical

O processo de crítica em Schumann apresenta como nexo de união o uso de uma pseudonímia comum. No entanto, esta pseudonímia pode aparecer por vezes de forma explícita (como por exemplo no título das peças) ou de forma implícita (codificada na notação musical). Uma obra musical caracterizada pelo uso explícito desta pseudonímia é o *Carnaval* op. 9. Esta obra para piano solo composta entre 1834 e 1835, corresponde ao período de fundação do *Neue Zeitschrift für Musik*, e pode ser considerada uma declaração dos objectivos críticos do jornal através de sua produção musical. Entre os títulos das diferentes peças encontramos os seus pseudónimos Florestan e Eusebius e os

pseudónimos de outros integrantes da *Davidsbund*, como Estrella (Ernestine von Fricken) e Chiarina (Clara Wieck). Também encontramos algumas alusões a compositores contemporâneos que eram erigidos por Schumann como o exemplo da verdadeira música, homenageando-os quer através da citação do seu nome (as peças “Chopin” e “Paganini”) quer do tipo de escrita musical que lhes é característico. No final desta obra ressaltará o propósito interventivo do jornal, fazendo uma citação directa à figura alegórica de David (que simbolizaria aqui o próprio Schumann) e à sua luta contra os Filisteus. Esta peça levará o nome de “Marche des Davidsbündler contre les Philistins”, peça de carácter épico que augurará a batalha crítica dos *Davidsbund* contra todo o tipo de arte medíocre.

Para além desta ligação óbvia à sua actividade crítica, o *Carnaval* contém um princípio composicional que será extremamente importante para a nossa análise posterior do ciclo de canções *Frauenliebe und -leben*. Estamos a referir-nos ao uso da variação, princípio compositivo patente na sua obra desde o seu opus 1 (as *Variações Abegg*), que se desenvolve dentro da sua produção musical, não como o esgotamento de um tema, mas como desdobramento infinito das possibilidades deste. O subtítulo deste ciclo para piano, o *Carnaval*, é “Scènes mignonnes sur quatre notes”, indicando-nos desde o início quais são as sementes germinais de toda a obra. Sob o nome “sphinxes”, estas sementes indicam-nos as notas que motivam esfingicamente cada uma das peças (excluindo apenas “Preámbule”, “Coquete”, “Replique” e “Pause”) aparecendo vinculadas com uma significação conceptual:

“Sphinxes”

Nº 1:	Nº 2:	Nº 3:
		
S C H A	As C H	A S C H

Cada nota simboliza uma letra, ou no caso de aparecer a nota alterada, duas. Devemos esclarecer neste ponto que, na cifra alemã, o Mi^b corresponde a Es, o Lá^b a As e o Si a H²⁹ (cf. Rosen 1995, pp. 221-222). Eis as siglas correspondentes a este tipo de codificação: S.C.H.A. para o primeiro motivo, As.C.H. para o segundo e ASCH para o

²⁹ O “s” é o equivalente ao bemol. No caso do Mi^b omitie a primeira letra E, e será só representado pelo “s”.

terceiro. As “esfinges” nº2 e 3, respectivamente As.C.H. e A.S.C.H, podem ser identificadas com o nome da cidade a que pertencia a sua noiva da altura, Ernestine von Fricken³⁰. No entanto, outro tipo de codificações é possível, servindo-nos do seu próprio nome: **SCHumAnn** (S.C.H.A.), Robert **Alexander SCHumann** (A.S.C.H.). Ou, ainda, se repararmos na palavra em alemão para “carnaval”: *FASCHing* (A.S.C.H.). Esta tradução conceptual das notas musicais é confirmada numa das peças subsequentes, confirmando tal codificação velada (“A.S.C.H. - S.C.H.A: Lettres Dansantes”).

Esta vinculação cifrada entre a música e a palavra, uma constante na obra de Schumann, é o reflexo da mente músico-literária do compositor. No *Carnaval*, em particular, mostra-se de uma forma muito evidente. Já não será tão óbvia noutros dos seus ciclos para piano da década de 1830 (a década da escrita para piano de Schumann) como os *Davidsbündlertänze* op. 6 (obra que também faz referência à Liga de David) ou os *Papillons* op. 2. O título destas séries de notas que concentram o aspecto germinal do *Carnaval*, “sphinxes”, remete-nos para o carácter misterioso e hieroglífico da sua codificação musical, numa clara ligação com o pensamento dos primeiros românticos: “linguagem = Delfos” (Novalis 2006, p. 85). Esta ideia de linguagem como organismo codificado e hieroglífico está constantemente presente na obra de Schumann. Em muitas ocasiões aparecerá enraizada no uso do procedimento da variação, onde o tema se erige como o meio ideal para veicular mensagens cifradas, fazendo das variações subsequentes reflexos do seu conteúdo misterioso e cifrado. Noutros casos, esta característica misteriosa da linguagem será desenvolvida através dos títulos das peças e das indicações de carácter³¹, símbolos de evocação do pensamento literário do compositor que raramente nos aparecem como uma referência explícita.

O processo de variação em Schumann, para além de aparecer muitas vezes vinculado à codificação conceptual, terá como primeiro referente o desenvolvimento da música instrumental pura. Já nos escritos dos primeiros românticos encontramos uma referência e defesa da música instrumental pura como aquela que é capaz de desdobrar o material reflexivo musical, equiparando o desenvolvimento musical ao desenvolvimento filosófico:

³⁰ Schumann pede em casamento Ernestine von Friken em 1834. No entanto, um ano depois, o noivado chega ao seu fim. Em 1835 Schumann reconhece o seu amor por Clara, a filha do seu professor de composição, Friedrich Wieck. Com ela contrairá matrimónio em 1840.

³¹ “O carácter [em Schumann] é assim o ponto de encontro ideal do aspecto externo e do aspecto autónomo da música” (Lippman 1964, p. 332).

“Quem, no entanto, tem sentido para as maravilhosas afinidades de todas as artes e ciências ao menos não considerará a questão a partir do ponto de vista trivial da chamada naturalidade, segundo a qual a música deve ser apenas a linguagem da sensação; não achará em si impossível certa tendência de toda pura música instrumental para a filosofia. A pura música instrumental não tem de produzir por si mesma um texto? E nela não se desenvolve, confirma, varia e contrasta o tema, tal como se faz com o objeto de meditação numa série de idéias filosóficas?” (Schlegel, *Athenäum* §444, p. 141).

Esta relação da música instrumental com o seu princípio germinal, o tema a ser “desenvolvido, confirmado, variado e contrastado”, é fundamental para compreender o processo de variação em Schumann. É importante lembrar que durante dez anos Schumann se dedicou quase exclusivamente à composição de música para piano, mostrando uma clara ligação com o paradigma de música absoluta³² que se estava a desenvolver desde inícios do século.

A nova valorização da música instrumental e dos seus processos composicionais, como vimos, já estava expressa no pensamento dos primeiros românticos; no entanto, ela terá uma forte influência em Schumann através dos escritos do crítico, compositor e escritor E.T.A. Hoffmann. Na sua famosa “Recensão da Quinta Sinfonia de Beethoven” (1800), Hoffmann defende a legitimidade da música instrumental através de uma potenciação positiva do argumento pelo qual anteriormente era condenada. Ele assume que a música instrumental não é a linguagem da razão, mas outorga-lhe um tipo de linguagem diferente que a torna superior: ela é a linguagem do inefável³³, a expressão das profundezas do espírito que não pode ser representada pela palavra³⁴. Nesta análise sobre a Quinta Sinfonia de Beethoven, Hoffmann desenvolverá a mesma ideia de obra como processo relativo a um princípio germinal que já encontrávamos em Schlegel e Novalis:

“Só aos olhos que vêem mais fundo cresce, brotando de uma semente, uma bela árvore, botões e folhas, flores e frutos: assim também só uma penetração muito profunda na estrutura interna da música de Beethoven descobre essa elevada ponderação do mestre,

³² O conceito de “música absoluta” aparece por primeira vez nos escritos de Wagner (cf. Dahlhaus 1999, p. 22), sendo nesta altura mais comum a designação da música emancipada como música instrumental pura (como por exemplo nos escritos de E.T.A. Hoffmann, Tieck e Wackenroder).

³³ “A Música desvenda ao homem um reino desconhecido; um mundo que nada tem de comum com o mundo exterior sensível que o rodeia, e no qual ele deixa para trás todos os sentimentos definíveis através de conceitos, para se entregar ao inefável” (Hoffmann, “Recensão sobre a quinta sinfonia de Beethoven”, in Iriarte 1987, p. 93).

³⁴ Em relação a esta temática, veja-se também a p. 63 da presente dissertação.

que é inseparável do verdadeiro génio e é alimentada pelo constante estudo da Arte. (...) Além da organização interna da instrumentação, etc., é sobretudo o íntimo parentesco dos diferentes temas entre si que produz aquela unidade, que prende a alma do ouvinte numa mesma disposição íntima (...)” (Hoffmann, “Recensão sobre a quinta sinfonia de Beethoven”, apud Iriarte 1987, pp. 95-96).

A música de Beethoven aparece aqui enraizada na ideia da semente, princípio reflexivo que encontrávamos no processo de crítica do primeiro romantismo³⁵. Ela afirma-se (estabelecendo um ponto de união entre o pensamento de Schlegel e E.T.A. Hoffmann) como o modelo ideal de música filosófica, poética e crítica, onde o primeiro processo reflexivo a ser movimentado procede do seu desenvolvimento temático interno. Ela é a obra que fala de si própria, que se critica a si própria através dos seus próprios meios de veiculação.

Esta ideia do desenvolvimento temático da música instrumental pura, e a perpetuação da figura de Beethoven como ideal romântico, também aparecerão constantemente na obra crítica e musical de Schumann (na obra crítica através das suas resenhas, onde Beethoven é um constante ponto de referência; e na sua obra musical através de citações da obra de Beethoven³⁶), mostrando uma clara ligação com a defesa da música instrumental pura vigente. No entanto, o seu desenvolvimento temático não será o produto de um desenvolvimento formal, mas de uma variação progressiva infinita, que reveste o tema de múltiplas possibilidades não esgotadas por este procedimento. Assim, Schumann desenvolve um novo tipo de variação, que se desvincula da progressão exaustiva (esgota o tema nas diferentes apresentações), em favor de uma progressão evocativa (varia ou evoca o tema sem chegar a esgotá-lo).

Os mesmos princípios críticos musicais já referidos nas suas obras para piano da década de 1830 (o princípio da variação e o uso de uma pseudonímia comum) serão perpetuados na escrita *liederística* de Schumann. Em 1840 (ano do seu casamento com Clara Wieck, também chamado “o ano do *Lied*”), Schumann mostra um renovado interesse pela escrita de canções e desenvolve uma intensa actividade *liederística*. Esta mudança da escrita para piano para a escrita de *Lied* não implicará uma ruptura com as

³⁵ A palavra semente aparece referida em muitos dos fragmentos de Novalis, destacando-se com especial relevância na sua colectânea de fragmentos, *Blüthenstaub* (Pólen).

³⁶ Por exemplo, na canção nº 6 de *Frauenliebe und -leben*, “Süßer Freund” (cc. 32-38), há uma citação da canção nº 6, “Nimm sie hin denn, diese Lieder” (cc.1-2), do ciclo de canções *An die ferne Geliebte* op. 98, de Beethoven.

suas técnicas composicionais. Acrescentando aos princípios da música instrumental, desenvolvidos nas suas composições pianísticas, os novos princípios exigidos pela inclusão da voz na obra musical, originará uma nova forma de *Lied*, onde a importância do piano e da voz é equiparável. Embora a obra de Schubert seja uma clara referência para este fim, os *Lieder* de Schumann tentaram chegar mais longe através da inclusão de longas passagens instrumentais (como os poslúdios dos ciclos *Dichterliebe* op. 48 e *Frauenliebe und-Leben*) e das diferentes relações que estabelece entre piano e voz.

Frauenliebe und -leben é um dos ciclos que nasceram neste “ano do *Lied*”. Logo no início da Canção I (cc. 2-4), encontramos o motivo que será variado nas canções subsequentes. Aqui, “Seit ich ihn gesehen” (Desde que o vi), não só aparece o germe musical reflexivo a ser desdobrado, como também o material poético e o material conceptual a ser desvendado, podendo ser considerado como o germe poético-musical do ciclo:

Exemplo 1 – Cifra da linha melódica³⁷



Exemplo 2 – Codificação textual da linha melódica



No Ex. 1 encontramos a cifra da linha melódica acompanhada do texto poético. Nestes dois primeiros versos do poema a voz diz: “Desde que o vi julgo estar cega” (tradução de: Azevedo 2002, p. 749). Estes primeiros versos do poema de Chamisso encerram e sintetizam o conteúdo poético que será posteriormente desenvolvido no ciclo. A primeira palavra, *seit* (desde), já nos situa no passado, oferecendo o enquadramento

³⁷ Esta ideia de variação do ciclo *Frauenliebe und -leben*, onde o tema aparece identificado nos primeiros compassos, foi extraída do artigo “Schumann’s Song Cycles: The Cycle within the Song”, de Barbara Turchin; no entanto, aqui identificaremos como tema da variação o primeiro motivo completo, enquanto Turchin considera apenas as sete primeiras notas (segmentando-o após a chegada ao Si^b).

temporal em que se desenvolve o ciclo. Mas, quando lemos o conteúdo integral do primeiro dístico, percebemos também a marca do choque que o ciclo exprimirá reiteradamente. Se no primeiro verso encontramos o enquadramento temporal, no segundo deparamo-nos com o estado passado da narradora que perdura até o presente. O retorno da primeira canção no seio da última (através de um longo poslúdio no piano que retoma o material temático do início) será extremamente importante para perceber esta ideia poética-musical, que já aparece de forma germinal logo nos primeiros versos.

O Ex. 2 mostra-nos uma possível codificação do primeiro motivo, “Seit ich ihn gesehen”, podendo corresponder cada letra à seguinte significação: E e F corresponderiam aos dois heterónimos de Schumann (Eusebius e Florestan), EHE corresponderia à palavra “casamento” em alemão e C faria referência a Clara. Deste modo, Schumann apresentar-se-ia no início sob a máscara da sua dualidade pseudonímica Eusebius-Florestan, unindo-se a Clara precisamente através da codificação da palavra casamento³⁸.

Esta codificação foi feita com base nas teorias de Eric Sams sobre a possível existência de um tipo de cifra em Schumann³⁹. Nos seus artigos sobre este tema expõe dois tipos de cifra utilizados pelo compositor: o primeiro corresponderia à etapa antes de comprometer-se com Clara, e o segundo seria produto da sua relação com ela⁴⁰:

Exemplo 3 – Cifra pré-Clara (podendo sofrer transposições)



A	B	C	D	E	F	G	H
I	J	K	L	M	N	O	P
Q	R	S	T	U	V	W	X

³⁸ Não devemos esquecer aqui que 1840 é o ano do casamento de Schumann e Clara. A sua prolífica produção *liederística* neste ano, não só decorrerá da necessidade de adquirir uma segurança económica para poder casar-se, como de uma necessidade de expressão dos seus sentimentos a Clara (cf. Sams 2007, p. 1).

³⁹ Eric Sams: “Did Schumann use Ciphers?” e “The Schumann Cipher”, publicados no “The musical Times” em 1965 e 1966 respectivamente. Nestes artigos sugere-se a possibilidade de Schumann ter utilizado uma cifra baseada em letras, tendo como base para esta afirmação, o possível conhecimento de Schumann do livro *Kryptographik* (1809) de Johann Klüber.

⁴⁰ As cifras aqui apresentadas têm como base os artigos de Eric Sams. No entanto, omitiremos a adjudicação de alterações nas cifras sugeridas.

Exemplo 4 – Cifra pós-Clara (utilizado na análise dos cc. 2-5)



D	H	A	B	C	E	F	G
I	J	K	L	M	N	O	P
Q	R	S	T	U	V	W	X

A diferença existente entre a cifra dos Exx. 3 e 4 decorre da posição das letras D e H. Sams sugere como motivo para esta transformação a união da letra C (Clara) com as duas letras E e F (Eusebius e Florestan; a dualidade da personalidade de Schumann) (Sams 1966, p. 392). O primeiro motivo, “Seit ich ihn gesehen”, confirma esta ligação propositada, encontrando como nexos de união entre as letras E-F e C a codificação da palavra casamento (EHE). Outro motivo, pelo qual esta alteração favorece a expressão codificada de Clara, advém da citação completa do seu nome através das notas Mi^b-Ré-Dó-Si^b-Dó. Este será o caso que encontramos nos cc. 8-11 da canção I, onde se repete duas vezes o nome de Clara. Da primeira vez acabando na nota de Lá e na segunda no Dó⁴¹.

Este primeiro motivo do ciclo não será variado em todas as canções subsequentes, só em algumas, atendendo a uma unidade e coerência formal. Schumann ligará o processo de variação com a temática poética em causa, pondo em relação as canções ímpares (I, III, V e VII). Começaremos por evidenciar o processo de variação em cada uma destas canções, para, num último momento, perceber qual é a relação do processo de variação com a temática poética.

Exemplo 5 – Processo de variação nas canções III, V e VII

Ich kann's nicht fas-sen, nicht glau-ben, es hat ein Traum mich be - rückt;

Canção III
“Ich kann's
nicht fassen,
nicht glauben”

⁴¹ Veja-se a partitura no anexo II.



Canção V
“Helft mir, ihr
Schwestern”



Canção VII
“An meinem
Herzen, an
meiner Brust”

Se compararmos o perfil destes três motivos iniciais com o motivo da primeira canção, encontraremos relações de semelhança evidentes. A cifra melódica que tínhamos dilucidado na primeira canção ($\hat{5}-\hat{6}-\hat{5}-\hat{8}-\hat{5}-\hat{4}$) será transfigurada através de processos de fragmentação e de retrogradação. Assim no motivo inicial da canção III encontramos um processo de retrogradação iniciado na penúltima nota do motivo, permanecendo no mesmo lugar a cifra melódica da última nota, mas desta vez destacada ao ser alterada ($\#4$)⁴². Na canção V elimina-se a chegada à última nota do motivo inicial, intercalando a cifra $\hat{3}$, que não tínhamos encontrado nas outras canções. Na última peça a sofrer este processo de variação, a canção VII, a fragmentação mínima que já tínhamos encontrado no motivo inicial da canção V faz-se mais evidente. A cifra $\hat{5}-\hat{1}-\hat{2}-\hat{1}$ ⁴³ será uma variação por meio do processo de fragmentação e de retrogradação, do motivo da canção I: $\hat{5}-\hat{6}-\hat{5}-\hat{8}$.

Atendendo à relação poética que se estabelece nestas quatro canções que sofrem o processo da variação (se somarmos o retorno da primeira canção na última, poderíamos estabelecer esta relação em cinco canções; no entanto este retorno é parte integrante da canção VIII), podemos considerá-las o reflexo dos estados consumados da vida da mulher, enquanto as outras quatro canções representariam os estados de expectativa.

⁴² Para evidenciar este processo retrógrado, estabeleceremos a correspondência entre ambos motivos. Aqui segue-se a cifra melódica da Canção I até à penúltima nota, seguida da cifra melódica da Canção III até à penúltima nota:

$\hat{5}-\hat{6}-\hat{5}-\hat{8}-\hat{5} \leftarrow \rightarrow \hat{5}-\hat{8}-\hat{5}-\hat{6}-\hat{5}$

⁴³ A mesma cifra encontramos-a no final da linha melódica dos cc. 14-15 da canção I, onde se prepara o retorno que trará de novo o material musical já referido. Por esta via, Schumann põe em relação o processo de variação na primeira canção e no ciclo, confirmando o espelhamento desta primeira canção, já não apenas de um ponto de vista temático e poético.

Deste modo, poderíamos fazer a seguinte diferenciação temática: estados em potência e estados em acto.

Exemplo 6 – Correspondência entre variação musical e temática poética

Canção	Temática	Tipo de estado	Processo de variação
I	Apaixona-se	Em acto	Sim
II	Dirige-se a ele	Em potência	Não
III	É correspondida	Em acto	Sim
IV	Noivado	Em potência	Não
V	Casamento	Em acto	Sim
VI	Gravidez	Em potência	Não
VII	Maternidade	Em acto	Sim
VIII	Viuvez	Em potência	Não
Poslúdio	Processo de introspecção	Em acto	Retorno da canção I

Como podemos observar, todas as canções que correspondem a estados em potência, têm uma ligação ou predisposição para com as canções que as seguem. As que equivalem a estados em acto são, deste modo, consumações das expectativas expressas nas suas antecessoras. A canção VIII deverá ser considerada de modo diferente, pois é a única que engloba esta dualidade. Isto é possível através da divisão da canção em duas partes: numa primeira, onde a mulher nos fala do seu estado de viuvez presente; e numa segunda, onde a voz desaparece para dar lugar a um longo poslúdio do piano, que traz de novo a primeira canção para a última, mas não com as mesmas implicações. Aqui a lembrança do passado torna-se num estado introspectivo propositado e permanente, transformando um processo de memória numa eternização do instante passado. Nesta última canção encontramos explícito o que já intuíamos na primeira canção: há uma

rejeição do mundo exterior em favor de uma assunção do mundo interior, personificando este mundo íntimo com o seu amor perdido.

Depois de analisar o processo de variação melódico e poético de *Frauenliebe und -leben*, confirmamos que este ciclo estabelece uma coerência formal definida pelo princípio germinal que se estabelece na primeira canção. Esta coerência formal será fruto da variação melódica e da variação motívica, no entanto, também encontraremos outras relações tonais na primeira canção que propiciaram esta unidade e organicidade do ciclo.

Frauenliebe und -leben, atendendo ao seu processo de desdobramento reflexivo, pode ser considerada a obra em que o compositor se transforma em crítico, pois, ao atribuir e criar novas configurações de sentido, o compositor veicula e dilui a sua individualidade no corpus vivo e mutável dos poemas. No entanto o processo de variação, e os diferentes sentidos que eles conformam, não serão o único processo crítico que desenvolverá este ciclo. Schumann também realizará algumas alterações nos poemas de Chamisso, por vezes para facilitar a expressão musical, mas, noutros casos, como meio para redefinir o conteúdo poético em causa⁴⁴. Nestas alterações encontramos substituições de palavras, alteração na ordem de colocação dos versos, acrescentos de palavras e omissão de versos (como por exemplo na omissão de uma estrofe na canção VI) ou inclusive de um poema inteiro (o que corresponderia no ciclo poético de Chamisso ao nono poema). O que aqui nos interessará é principalmente a omissão poética de alguns versos de Chamisso e a alteração do texto que ocorre no verso 11 da oitava canção.

Tanto a estrofe omitida da canção VI como o último poema do ciclo de Chamisso, respondem a uma ligação da vida de uma mulher com a perpetuação de um modelo feminino pré-existente. Em ambos a mulher aparece como representante de uma linhagem feminina, sendo no final da sua vida (poema nº9) que ela passa de ser testemunha a transmissora desse legado. Assim estabelece-se uma relação da vida da mulher com a figura materna (na canção VI), e posteriormente com a da filha e a da neta (poema nº9). Esta ideia de mulher enraizada numa existência fadada à repetição, será a que destruirá Schumann ao omitir os versos da canção VI e o poema nº9. Ele tentará exprimir na sua leitura da obra de Chamisso, a vida de uma mulher como elemento individual e não como exemplo de uma perpetuação infinita⁴⁵. *Frauenliebe und -leben* não será na interpretação

⁴⁴ Para ver todas as alterações que Schumann leva a cabo nos poemas de Chamisso, veja-se o anexo IV.

⁴⁵ “A ideia de que o exemplo específico apresentado nestes poemas representa a invariável experiência de todas as mulheres faz-se de forma explícita unicamente no poema final de Chamisso, no qual a viúva, alguns anos depois, transmite à sua neta a sua experiência acumulada, onde agora ela – a neta – aparece

de Schumann a história de uma mulher desconhecida, mas a história de Clara. Nestes poemas ele plasmará os seus receios em relação ao destino da sua amada, apropriando-se dos poemas de Chamisso para exprimir os factos biográficos que ele estava a vivenciar em 1840.

A segunda alteração, que tem uma importância destacada, é a alteração da palavra “*verganges*” (passada) por “*verlornes*” (perdida) no verso 11 da canção VIII. Vejamos a seguir o contexto em que esta palavra aparece:

[Chamisso]: da hab´ ich dich und mein **verganges** Glück,

[Schumann]: da hab´ ich dich und mein **verlornes** Glück,

Tradução: tenho-te a ti e à minha felicidade *passada/perdida*.

A “felicidade passada” diferencia-se profundamente da “felicidade perdida”. A primeira representa o processo clássico de memória, onde a felicidade é algo que em algum momento se teve, mas que entretanto se perdeu. A segunda representa uma lógica de memória substancialmente diferente: é a lembrança da felicidade que se anunciava no passado como uma possibilidade, mas que nunca se chegou a concretizar. É o modelo romântico da lógica de memória aquele que encontraremos em Schumann. Esta oposição entre o processo de memória romântico e o processo de memória clássico será expressa por Žižek da seguinte forma: “(...) no Classicismo, a memória recorda a felicidade passada (a inocência da nossa juventude, etc.), no entanto no Romantismo a memória recorda não directamente um passado feliz, mas uma época passada na qual a felicidade futura ainda se via como uma possibilidade, um tempo no qual a esperança ainda não tinha sido frustrada (...). No Classicismo encontramos a perda do que o sujeito uma vez chegou a ter, enquanto no Romantismo a perda é a perda do que nunca se teve” (Žižek 1997, p. 194). A diferenciação entre o que se teve e o que se esperava ter, é aqui de extrema importância para perceber a reinterpretação que Schumann faz da fonte poética. Em Chamisso os poemas conformam uma sequência de imagens de diferentes estados da vida de uma mulher, onde a felicidade passada e a perda presente coexistem como dois momentos que se chegaram a concretizar. No entanto, em Schumann, esta sequência de imagens não quer abordar aquilo que se chegou a concretizar, mas aquela esperança que

como noiva” (Kristina Muxfeldt 2001, pp. 40-41). Não encontraremos apenas no último poema a referência à perpetuação do modelo feminino. Neste último poema faz-se de forma mais evidente, mas já na estrofe omitida da canção VI encontramos esta ideia de transmissão de um legado feminino herdado, onde a narradora é instruída pela sua mãe (veja-se o anexo IV).

se chegou a gerar nalgum momento passado. A realidade temporal que Schumann define, na sua abordagem poética-musical, é a análise de diferentes experiências entrelaçadas na perpetuação de uma lembrança; aquela onde a esperança de felicidade ainda era uma possibilidade.

Os primeiros compassos anteriormente referidos (1-4), que contêm o germe poético-musical do ciclo, conformaram a experiência comum a todo o ciclo. Este início, quando posto em relação com o processo de memória romântico e com o poslúdio do piano da canção final, atinge a sua verdadeira dimensão poética. Ele não é só a fonte principal da qual nasce a recordação, mas também a cristalização da experiência passada na experiência presente: conforma a experiência de choque e de esperança perdida que subjaz a todo o ciclo, através de inúmeras referências alusivas. O passado é reencarnado como presente, ao negar o mundo imanente. “Desde que o vi julgo estar cega”, alegoricamente transformar-se-á em: – Desde a experiência passada, nego o mundo exterior e decido viver nas obscuras profundezas do mundo interior, onde passado e presente podem coexistir sem se anular.

Estas alterações que Schumann leva a cabo no corpus dos poemas de Chamisso não alteram circunstancialmente, mas de forma profunda, a significação do texto. A sua manipulação não será só musical, como também poética, sintetizando as duas acções críticas – poética e literária. Por esta via, Schumann encontrará na fonte literária uma obra aberta, onde diferentes codificações de significado podem ser desdobradas. Ele ecoará nos *Lieder* a impressão sugerida pela fonte literária, mas esta impressão será fiel ao espírito caleidoscópico presente na obra. Aqui a obra⁴⁶ já não pertencerá ao artista, mas será o artista que pertencerá à obra (Novalis 2006, p. 51)⁴⁷, perpetuando a sua reconfiguração através da múltipla acção crítica dos diferentes indivíduos que a recebem. Robert Schumann será assim entendido como o “segundo poeta” ou “autor prolongado”, aquele que tem como objetivo dar novas significações e novas configurações à obra.

⁴⁶ Entendamos aqui por obra, tanto a fonte original dos poemas de Chamisso, como os *Lieder* de Schumann. Em ambos os casos encontramos produtos artísticos em estado de formação.

⁴⁷ Citação referida na página 11.

Capítulo 2

O fragmento: a forma crítica

“De mim, de todo o meu eu, não posso absolutamente dar outro *échantillon* [amostra] que um tal sistema de fragmentos, porque eu mesmo sou um” (Carta de Friedrich Schlegel ao seu irmão, datada a 17 de Dezembro de 1797)⁴⁸.

A forma fragmentária surge nos escritos de Novalis e de Schlegel como resultado da consciência da fragmentação do indivíduo⁴⁹. Os seus fragmentos erigem-se como um manifesto que exige novas formas de apresentação da obra de arte. Com este intuito rejeitam as formas de exposição “narrativas-extensivas” em favor de um novo modelo “fragmentário-intensivo”, que lhes permita veicular dentro da obra a sua natureza heterogénea e plural (cf. Barrento 2010, p. 62).

Esta viragem nos moldes da escrita tem a sua origem na reorientação do olhar do indivíduo. Eles sugeriram uma descida da superfície à profundidade do ser como primeira forma de conhecimento: “O primeiro passo é um olhar para dentro – contemplação isoladora de nós próprios – quem se detém aqui só atinge metade. O segundo passo deve ser um olhar efectivo para o exterior – uma observação espontânea e contida do mundo exterior” (Novalis 2000, p. 31). Para os primeiros românticos, o princípio fundamental do conhecimento deve estar enraizado no autoconhecimento, pois só através da consciência do eu é que o ser humano pode compreender o que está fora dele. Sem o autoconhecimento não é possível que haja conhecimento⁵⁰. Daí que Novalis nos indique como primeiro caminho a descida ao mundo interior, pois só depois deste primeiro passo

⁴⁸ Citação extraída do livro: *O dialecto dos fragmentos*, tradução de Márcio Suzuki, p. 11.

⁴⁹ “O indivíduo é como que uma parte, um pedaço (Stück), fração, fratura ou fragmento (Bruckstück) de si mesmo, que se destaca do todo, mas ao mesmo tempo o pressupõe e quer retornar à unidade do «proto-eu» (Urch)” (introdução de Márcio Suzuki, in: Schlegel 1997, p. 16).

⁵⁰ “Onde não há autoconhecimento, não há em absoluto nenhum conhecer, onde há autoconhecimento, a correlação sujeito-objeto está superada, ou, se se quiser: dá-se um sujeito sem objeto-correlato. (...) Portanto, tudo aquilo que se apresenta ao homem como seu conhecer de uma essência é o reflexo nele do autoconhecimento do pensar nesta mesma essência” (Benjamin 1993, p. 64).

é que poderemos a seguir deslocar o olhar e compreender o mundo exterior. Esta diferenciação entre os dois mundos (exterior e interior) não será entendida como uma oposição indissociável, pois, para uma melhor compreensão, será necessário realizar uma cristalização de ambos: “Toda a descida em nós mesmos – todo o olhar para o interior – é, simultaneamente, uma ascensão – uma assunção – uma vista para o verdadeiro exterior” (Novalis 2000, p. 101).

A cristalização dos estados opostos será a base sobre a qual os primeiros românticos desenvolverão a sua estética do fragmento. Ao pôr em relação os antagonismos, permitem que se origine uma abertura de diálogo, sem que se dê uma anulação de ambos. Nos seus escritos a contradição aparece-nos como o caminho ineludível de todo o pensamento humano, diluindo o pensamento dicotómico tradicional numa nova forma sintética de pensamento. A vinculação dos opostos, ou como também aparece referido nos seus escritos, dos extremos (*die Extreme*), será essencial para conseguir comunicar os antagonismos que historicamente se anulavam: “Vinculem os extremos, e terão o verdadeiro meio” (Schlegel, *Ideias* 74, p. 153).

Esta vinculação dos extremos traz como resultado inevitável a assunção da contradição como meio necessário de conhecimento: “Uma vez tomados da paixão do absoluto, não podemos abandoná-la: a única saída é a contradição, a união dos extremos opostos. O princípio da contradição é um destino, e a alternativa é apenas a de lhe ser fiel, sofrendo, ou venerar e reconhecer a necessidade da acção livre” (Novalis 2006, p. 31). A contradição é o produto do vínculo que se estabelece entre os opostos, e o seu apogeu chega com a relação que se estabelece entre o indivíduo e o absoluto. Para os primeiros românticos, o absoluto é o estado para o qual toda a individualidade tem de aspirar, mas a sua concretização é impossível. O ser humano fragmentado não pode atingir o absoluto, no entanto ele aspira ao absoluto através da sua “apreensão alusiva”⁵¹. A fragmentação é um estado contínuo da obra enraizado com um eterno devir totalidade que nunca se concretiza⁵².

⁵¹ “Os Românticos alemães concebem ainda o próprio fragmento como uma forma de totalidade, expressão da irrepresentabilidade do todo, mas ao mesmo tempo da sua possibilidade de apreensão alusiva, particularmente no fragmento poético” (Barrento 2010, p. 45).

⁵² “A viragem para o fraccionado e fragmentário é em verdade uma tentativa de salvação da arte através da desmontagem da sua pretensão em ser o que elas não podem ser e o que, contudo, devem querer; o fragmento contém ambos os momentos” (Adorno 2012, pp. 287-288).

Esta relação entre o individual e o absoluto pode-se também estabelecer na obra de Schumann entre a canção individual e o todo cíclico. No entanto, enquanto nos primeiros românticos encontramos um tratamento assistemático dos fragmentos, em Schumann a relação das diferentes canções decorre do estabelecimento de uma estrutura tonal, poética e motívica que apresenta vários graus de coerência. Dentro da produção *liederística* do compositor, podemos diferenciar três tipos de ciclos: os *Liedercyclus* (ciclos de canções), os *Liederkreis* (as canções constroem um círculo) e os *Liederreihe* (série de canções). Cada uma destas categorias implicará um grau de coerência diferente, evidenciando que a relação poética-musical não se estabelece de um modo único.

A seguir desenvolveremos uma análise mais apurada da forma fragmentária em Novalis e Schlegel, para na continuação podermos abordar o fragmento em Schumann através de dois meios: a elaboração teórica da sua estética do fragmento, e a análise musical da primeira canção (“Seit ich ihn gesehen”) do ciclo *Frauenliebe und -leben*. Nesta análise indicaremos o espelhamento poético-musical que se produz da primeira canção no resto do ciclo.

2.1. O fragmento no primeiro romantismo

A escrita fragmentária pode ser considerada a principal marca de modernidade do primeiro romantismo alemão. Pese a originalidade do pensamento que se manifesta nos fragmentos do grupo de Jena, a sua forma não é uma invenção deles, mas aparece vinculada aos escritos fragmentários dos moralistas franceses (Chamfort e La Rochefoucauld) e ingleses (Shaftesbury) e aos fragmentos que restaram das obras dos antigos. Enquanto dos primeiros recolhem a ideia de fragmento como forma propositada, dos segundos tomam a ideia de fragmento como forma inelutável: “Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir” (Schlegel, *Athenäum* 24, p. 51). Ao vincular o fragmento moderno com a obra erodida que restou dos antigos, transformam o fragmento num “monumento de evocação”⁵³. Nas ruínas do passado encontram a sua forma, mas nas ruínas da consciência encontram o chão fértil

⁵³ “Ruína e fragmento reúnem as funções do monumento e da evocação” (Lacoue-Labarthe e Nancy 1978, p. 62).

sobre o que construir o seu pensamento. Do passado fica assim a forma evocativa que carrega em si a marca da ausência; dos modernos resta o seu pensamento dilacerado.

A escolha da forma literária nos primeiros românticos tem uma dupla significação: por um lado, representa uma ideia imanente da escrita que se quer desembaraçar das pretensões sistemáticas do discurso; por outro, quer encarnar de modo caleidoscópico e múltiplo o absoluto. Na primeira das suas significações, o fragmento apresenta-se como imagem do sujeito dilacerado que só ilusoriamente pode conformar uma unidade. Na segunda significação, o fragmento quer apreender o absoluto através da múltipla conexão e vinculação das suas apresentações. Enquanto na primeira acepção há uma descida da unidade à multiplicidade, na segunda há um retorno à unidade por meio do processo sintético.

Ao assumir a escrita fragmentária como a própria do sujeito, assume-se a ideia de que o sujeito não é um ser indiviso. O ser humano, pela consciência desta fragmentação que lhe é inerente, carregará nele a marca da totalidade ausente, tendendo no seu discurso à realização desta carência. Daí nascerá o “impulso de unidade” no homem, que o levará a interceder de modo antinatural nos moldes da escrita: “(...) Alguns produtos, de cuja coesão ninguém duvida, não são, como bem sabe o próprio artista, uma obra, mas apenas um ou muitos trechos, massa, disposição. O impulso de unidade é, porém, tão poderoso no homem, que frequentemente, já durante a composição, o próprio criador complementa ao menos aquilo que não pode absolutamente perfazer ou unificar; e frequentemente o faz com grande riqueza de sentido, mas de modo inteiramente antinatural” (Schlegel, *Lyceum* 103, p. 35). Aqui vemos uma crítica ao modo de escrita “antinatural”, que embora possa apresentar-se “com grande riqueza de sentido”, não consegue atingir a unidade pretendida. Ao considerar as obras sistemáticas nada mais do que um conjunto de “muitos trechos”, os primeiros românticos sugerem como melhor forma de apresentação o fragmento, anúncio da verdadeira natureza do indivíduo:

“A forma mais suportável da incompletude é ainda a do fragmento. Por isso se recomenda esta forma de comunicação a quem está ainda em estado de devir mas quer fazer passar pontos de vista dispersos e dignos de atenção” (Novalis 2006, p. 43).

O fragmento é a forma do indivíduo romântico, aquele que se encontra em “estado de devir”. Não é a forma de apresentação ideal do discurso, mas é a “forma mais suportável da incompletude”. Aqui a incompletude já não é considerada um aspecto negativo que não merece ser difundido. O incompleto é agora compreendido como um

ponto de vista “digno de atenção” que deve ser publicado e potenciado: “o fragmento designa a exposição que não pretende à exaustividade, e corresponde à ideia, sem dúvida propriamente moderna, de que o inacabado pode, ou mesmo deve, ser publicado (ou ainda a ideia de que o publicado não é nunca acabado)” (Lacoue-Labarthe e Nancy 1978, p. 62).

Através da potenciação da escrita fragmentária como a própria do sujeito, Schlegel e Novalis enobrecem o aspecto efêmero do pensamento, invertendo a consideração que o efêmero tinha desde a filosofia de Platão⁵⁴. Há uma dignificação da efemeridade ao reconhecê-la como meio propriamente humano, espelho da sua existência fracturada. No entanto, o fragmento não só é imagem do indivíduo, como também evoca a completude de que ele carece. Nele encontramos um campo de forças que origina esta estreita ligação entre a incompletude e a tendência à evocação da totalidade. Por um lado apresenta uma força centrípeta, focando a atenção na individuação e brevidade da forma fragmentária; por outro demonstra uma força centrífuga, dispersando o seu múltiplo significado. Através da intensificação da escrita que nos remete para um centro de significação, o fragmento mobiliza-se para as margens do significado, transbordando os seus limites: “Nesta quase dialéctica entre um centro e as derivas periféricas (...) pode então nascer, por metonímia, o desejo de reduzir a totalidade ao caroço, ao nó, a uma frase só” (Barrento 2010, p. 52). O fragmento não só nos remete para a apresentação individual, como para a dispersão de sentido que quer abraçar a totalidade. Na sua individuação apresenta a totalidade em estado germinal, originando um paradoxo evidente. Esta “dialéctica” que se estabelece no fragmento será indicada de forma análoga na imagem do porco-espinho do seguinte fragmento de Schlegel:

“Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho” (Schlegel, *Athenäum* 206, p. 82).

O fragmento apresenta-se como “perfeito e acabado” na sua brevidade, na sua captação da fugacidade do pensamento que se veicula como raio fulgurante. No entanto, esta perfeição e acabamento encerra em si o seu oposto: o inacabamento e imperfeição

⁵⁴ Adorno aponta, a propósito do ensaio, esta inversão do valor do efêmero e do mutável. No entanto, a seguinte citação é também pertinente ao novo valor que adquire a efemeridade no fragmento romântico: “Ele [o ensaio] revolta-se contra a doutrina arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito” (Adorno 2003, p. 25).

que o determina. Ele é como o porco-espinho, porque se fecha no seu centro de significação. Mas o seu fechamento é só aparente, porque o seu significado transcende a sua individuação. Do mesmo modo que o porco-espinho se projecta para além de si por meio dos seus espinhos, o fragmento projecta-se para além de si por meio da sua múltipla significação: “Ele projecta-se no Universo, justamente devido ao modo pelo qual dele se separa” (Rosen 1995, p. 48).

O fragmento é a forma do paradoxo porque nele se estabelece uma tensão contínua entre o acabado e o inacabado, o individual e o absoluto, o centro e a periferia... Ele é a forma onde os opostos se vinculam e se conectam. É meio, mas não é fim. A sua fractura apresenta-se como a resistência que permite a passagem das diferentes forças antagónicas. No entanto o fragmento, a “pequena obra de arte” como se designa no fragmento *Athenäum* 206, nunca se apresenta só: “a individualidade fragmentária é, antes de mais nada, a multiplicidade inerente ao género – os Românticos pelo menos não publicaram um *Fragmento* único –; escrever sob a forma de fragmento é escrever em fragmentos” (Lacoue-Labarthe e Nancy 1978, p. 64). O fragmento romântico procura na sua pluralidade a unidade. Ele apresenta-se como uma das múltiplas perspectivas existentes no indivíduo. Daí a sua necessidade de vinculação com o outro: “Nenhuma actividade é tão humana quanto aquela que apenas complementa, vincula, propicia” (Schlegel, *Ideias* 53, p. 151). É nesta complementação mútua dos fragmentos, ou conexão das diferentes reflexões que se veiculam através deles, que se tenta atingir a ideia de arte.

O processo de conexão⁵⁵ será a base da teoria de arte romântica. Ao comunicar as diferentes reflexões não só põem em relação diferentes perspectivas na procura de uma obra completa e acabada, entendida como processo infinito; como também vinculam as diferentes individualidades dos seus autores em favor da perpetuação de um espírito subjacente à obra. É por isto que o anonimato é um factor importante na produção dos fragmentos dos primeiros românticos. Pois, ao apagar a identidade do sujeito, tentam diluir a sua contribuição artística no infinito desdobramento reflexivo do espírito: “O espírito efetua uma eterna autodemonsração” (Novalis, *Athenäum* 284, p. 98). Mas este espírito não tem de ser entendido como o criador que origina a primeira manifestação da obra de arte. Ele deve ser considerado, antes, a síntese dos diferentes sujeitos que

⁵⁵ Aqui conexão deve ser entendida como processo infinito através do qual se vinculam as diferentes reflexões: “A infinitude da reflexão é, para Schlegel e Novalis, antes de tudo não uma infinitude da continuidade, mas uma infinitude da conexão” (Benjamin 1993, p. 36).

colaboram na revivificação da obra de arte. Isto só será possível através dos processos de sinfilosofia e simpoesia⁵⁶, síntese da sociabilidade reflexiva dos sujeitos⁵⁷.

A tendência do fragmento à sociabilidade e à cristalização na unidade da obra infinita pode ser considerada uma forma de proceder sistemática. O fragmento procede sistematicamente na sua orientação e na tentativa de apreensão do absoluto, podendo em última instância identificar o absoluto como o seu sistema⁵⁸. Mas no que concerne à sua forma de apresentação e ao desdobramento reflexivo, só podemos caracterizar o fragmento como uma forma assistemática. Poder-se-ia dizer que o fragmento procede sistematicamente sem sistema⁵⁹, pois escrever em fragmentos não implica uma escrita sistemática. No entanto, a ambiguidade em torno deste tema é mais complexa, e no seguinte fragmento de Schlegel faz-se evidente: “É igualmente mortal para o espírito ter um sistema e não ter nenhum. Ele terá portanto de se decidir a vincular as duas coisas” (Schlegel, *Athenäum* 53, p. 55). O sistema contém em si uma dupla significação que pode ajudar-nos a esclarecer este paradoxo: por um lado, apresenta-se como um discurso organizado de forma dedutiva (sistema científico), mas, por outro, ele é a unidade de múltiplos conhecimentos reunidos em torno de uma única ideia (sistema kantiano). Se compararmos a primeira acepção do sistema (o discurso dedutivo) com o fragmento, só o poderemos considerar assistemático, pois o seu discurso não parte de premissas confirmadas no seu desdobramento discursivo. No entanto, se tomarmos como referência a segunda acepção (o sistema kantiano), poderemos entrever algumas similitudes entre este proceder sistemático e o proceder do fragmento⁶⁰. Se entendermos essa ideia que deve ser confirmada como a totalidade ou o absoluto, poderemos dizer que o fragmento romântico confirma um sistema, sendo este sistema equiparável ao absoluto. Por este meio, os românticos não só visaram a possibilidade de um sistema, mas de múltiplos sistemas que coexistem como formas individuais de totalidade: “(...)Não são todos os

⁵⁶ Conceitos analisados na p. 10.

⁵⁷ “Eu sou Tu” (Novalis 2006, p. 53). Neste breve fragmento Novalis resume o objectivo da produção fragmentária dos primeiros românticos: a diluição da individualidade e a infinita progressão da reflexão.

⁵⁸ “O absoluto era para Schlegel, na época da *Athenäum*, o sistema na figura da arte. Mas ele não buscou compreender sistematicamente este absoluto; antes, ao contrário, tentou compreender de maneira absoluta o sistema” (Benjamin 1993, p. 53).

⁵⁹ “O ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método” (Adorno 2003, p. 30). Esta mesma ideia que Adorno defende na relação do ensaio com o método, será aqui defendida na relação do fragmento com o sistema. Isto não significa que equiparemos o método ao sistema como se fossem conceitos análogos. O interesse desta frase radica na diferença entre o proceder (procede metodicamente) e o ter (não tem um método), justapondo uma terminologia antagónica derivada pelo uso verbal.

⁶⁰ Aqui é necessário esclarecer que a filosofia kantiana visa estas duas acepções do sistema que são aqui apresentadas. No entanto, esta diferenciação radica na finalidade que o sistema tem na filosofia de Kant.

sistemas indivíduos, tanto quanto todos os indivíduos, ao menos em germe e segundo a tendência, sistemas? (...) Não há indivíduos que contêm em si sistemas inteiros de indivíduos?” (Schlegel, *Athenäum* 242, p. 90).

O fragmento pode ser relacionado com o sistema, mas para perceber a sua verdadeira natureza devemos introduzir entre eles o conceito de caos. Sistema e caos conformam o centro duplo do fragmento. A pluralidade fragmentária aparece-nos como pluralidade caótica, onde há uma ausência de regras e objetivos⁶¹. Ela apresenta-se-nos sob a forma de pensamentos fugazes que tendem para uma finalidade (o absoluto), mas a sua tendência não é acompanhada de uma progressão definida. A produção fragmentária quer ser a imagem no espelho da realidade, através das captações desconexas das diferentes experiências dos seus autores. Mas é através deste caos, desta multiplicidade de reflexos, que arquitectam a construção da obra completa em devir: “Somente é um caos aquela confusão da qual pode surgir um mundo” (Schlegel, *Ideias* 71, p. 153).

O responsável pela união das partículas caóticas, dispersas nos fragmentos através do processo de livre sociabilidade, será o *Witz*⁶² (chiste, argúcia, engenho): “*Witz* é espírito social incondicionado, ou genialidade fragmentária” (Schlegel, *Lyceum* 9, p. 22). Neste fragmento, encontramos uma primeira definição do *Witz* como “espírito social incondicionado”. Aqui ele apresenta-se-nos como o elemento que propicia a relação entre pensamentos diferentes. Ele permite o contacto e a união, mesmo que só seja de forma instantânea e transitória. Esta capacidade de livre combinatória será a que define o *Witz* químico, raio fulgurante que dilui qualquer separação: “Um achado chistoso é uma desagregação de elementos espirituais, que, portanto, tinham de estar intimamente misturados antes da súbita separação. A imaginação tem de estar primeiro provida, até à saturação, de toda espécie de vida, para que possa chegar o tempo de a eletrizar de tal modo pela fricção da livre sociabilidade, que a excitação do mais leve contato amigo ou inimigo possa lhe arrancar faíscas fulgurantes e raios luminosos, ou choques estridentes” (Schlegel, *Lyceum* 34, pp. 24-25). Aqui é-nos indicada a acção que leva a cabo o *Witz*

⁶¹ “Quando observamos com igual atenção a ausência de regras e objectivos do conjunto da poesia moderna e a excelência das partes tomadas isoladamente, a massa desta poesia aparece como um oceano de forças em luta onde as partículas de beleza dissolvida, os pedaços da arte deslocada se entrecrocavam na desordem de uma mistura turva. Podemos chamar caos a tudo o que é sublime, belo e sedutor” (In: Schlegel, *Estudo da poesia grega*. Citação referida no livro *L’absolu littéraire*, p. 72).

⁶² A palavra *Witz* será sempre utilizada nesta dissertação na sua versão original, com o intuito de salvaguardar as relações que esta palavra tem com *Wissen* (saber) e *Blitz* (relâmpago). Através da sua aproximação semântica, o *Witz* apresentará já em si a sua definição: o saber que actua com a rapidez do relâmpago (cf. Lacoue-Labarthe e Nancy 1978, p. 75).

para pôr em contacto os elementos desagregados: ele provoca a “fricção da livre sociabilidade”. Isto só é possível quando as múltiplas partículas caóticas se encontram na imaginação, terreno fértil no qual o *Witz* desenvolve o seu campo de acção.

Se voltarmos ao fragmento *Lyceum* 9, já referido no início do parágrafo anterior, encontraremos também um segundo significado de *Witz*: o de “genialidade fragmentária”. O *Witz* parece-se com o fragmento na sua forma de agir. Tanto um como o outro criam semelhanças⁶³ e cristalizam os elementos separados, contendo neles a dupla acção de relação e diluição. Ambos são criadores, porque contêm em si a força formadora. Eles produzem semelhanças e constroem as relações do material divergente através da cristalização. Poder-se-ia dizer mais, o fragmento corresponderia à forma literária do *Witz*. Na sua brevidade encontra-se com a imediata acção do *Witz*; na sua dispersão de pensamento permite a possibilidade de comunicação entre os elementos divergentes: “A forma que corresponde à conjugação instantânea operada pelo *Witz*, que encerra o aparecer num fulgor da «plenitude infinita», é, no plano literário, o fragmento” (Paolo d’Angelo 1998, p. 115).

Pode-se assim considerar o fragmento como a forma na qual operam o caos e o *Witz*. Na sua dispersão de pensamento assemelha-se com o caos; na sua criação de semelhanças e união instantânea parece-se com o *Witz*. Ambos propiciam as três fases de acção do fragmento: dispersão, relação e diluição.

2.2. O fragmento em Schumann

Schumann herda a sua estética do fragmento das experiências literárias dos primeiros românticos (Schlegel, Novalis, Jean Paul e E.T.A. Hoffmann) e da escrita *liederística* de Beethoven e Schubert. Ele vincula o legado poético dos primeiros românticos ao legado musical de Beethoven e Schubert, diluindo a experiência fragmentária literária com a experiência fragmentária musical. No entanto, a relação do fragmento individual (*Lied*) com a colectânea de fragmentos a que pertence (ciclo de *Lieder*) será estabelecida de forma diferente da literária. Enquanto nos primeiros românticos a única relação entre os diferentes fragmentos se estabelecia de um ponto de

⁶³ “O *Witz* é criador, ele fabrica semelhanças” (Novalis, *Polen*; in: Lacoue-Labarthe e Nancy, p. 75).

vista temático (temáticas recorrentes sem nexos propositados no seu conjunto), Schumann servir-se-á de meios musicais – à semelhança do que já tinham feito Beethoven e Schubert – para criar uma coerência e coesão propositadas entre as canções individuais e o ciclo.

Em Schumann encontramos uma abordagem do fragmento veiculada através de dois meios diferentes: o fragmento na obra musical e o fragmento na obra literária. Ele desenvolve a escrita aforística⁶⁴ nalgumas das suas recensões da *Neue Zeitschrift für Musik*. Esta forma literária nasce em Schumann como resposta à necessidade de exprimir, de uma forma multifacetada, os diferentes pontos de vista que tem sobre a arte (perspectiva múltipla que é também veiculada pelos seus heterónimos Florestan, Eusebius e Raro). Assim entende, de maneira equivalente ao que encontramos no pensamento dos primeiros românticos, que o artista-crítico deve desenvolver da forma mais variada o seu pensamento, tencionando por este meio visar a ideia de arte que subjaz a toda crítica.

O aforismo não só se erige como modelo de captação da realidade artística plural, como também se vincula ao conceito de ruína: “O Grandioso é admirável, mesmo em ruínas. Desmembra uma sinfonia de Beethoven, e uma sinfonia de Gyrowetz, e depois observa o que resta. Obras de mero talento ou compilação, quando destruídas, parecem um castelo de cartas a desfazer-se; no entanto, depois do passar dos séculos, pilares e capiteis de templos em ruínas continuam a existir” (Schumann 1891, p. 75). O valor de uma obra não residirá na sua forma de apresentação, mas no conteúdo genuíno que essa obra exprima. Se o conteúdo artístico obedece a uma relação de necessidade interior, a sua forma de apresentação, mesmo arruinada, será digna de admiração. No entanto, aqui não se deve entender que o conceito de forma em Schumann carece de importância, pois nele a forma tem como objectivo apresentar o espírito expresso na obra: “a forma é o vaso do espírito”⁶⁵ (“Berlioz –*Sinfonie Fantastique*” (1835), Schumann 1965, p. 80). A forma

⁶⁴ Aqui é necessário diferenciar a escrita fragmentária da escrita aforística. Embora partilhem alguns pontos em comum, como a sua apresentação breve e a tendência a uma expressão multifacetada, a sua finalidade será diferente. Enquanto a primeira se mostra como uma forma aberta, a segunda fecha-se como se tudo estivesse contido nela própria: “(...) o fragmento é quase sempre uma janela que se abre; o aforismo entreabre portas para as fechar logo a seguir. O primeiro, diz Blanchot, faz da ambiguidade um valor e arrisca, não diz quase nada e retira logo de seguida o que disse; o segundo tende a ressoar como a palavra do oráculo, como se nada mais falasse à sua volta. O primeiro é horizonte, tem uma natureza móvel e reverberante; o segundo é saber aparentemente acabado. O primeiro tem a densidade do fulgor; o segundo a rigidez apodíctica da sabedoria. O primeiro é desconstrucionista: resiste ao sistema, mas acaba (em especial no fragmento romântico) por se colocar ao serviço de uma nova totalidade que integra tendências opostas, proporcionando a percepção de uma «instância inapreensível» (F. Schlegel) presente na escrita densa e tensa do fragmento; o segundo tende para a frase autoral, impõe-se como uma revelação (...)” (Barrento 2010, pp. 73-74).

⁶⁵ Versão original: “Die Form ist das Gefäß des Geistes” (Schumann 1965, p. 87).

não é apenas o “vaso” do espírito como superfície, mas também como reflexo do conteúdo expresso pela obra. Assim sendo, a escrita aforística será a forma apropriada para veicular a sua realidade interior plural, permitindo a vivacidade do pensamento como acto espontâneo.

A escrita aforística, desenvolvida entre 1834 e 1844, será acompanhada paralelamente pela escrita fragmentária nas suas obras musicais. Nos ciclos para piano da década de 1830, Schumann desenvolve a forma breve, que desembocará na produção *liederística* de 1840. Já nestas obras estabelece as bases de coerência tonal e motívica que mais tarde encontraremos nos seus ciclos de *Lieder*. Se compararmos, por exemplo, a estrutura tonal da obra *Kinderszenen* op. 15 para piano e a estrutura tonal do ciclo *Frauenliebe und –leben*, encontraremos certas semelhanças. Ambas estão divididas em duas partes⁶⁶ e a relação entre as diferentes peças responde a uma relação tonal. Se repararmos na tonalidade da primeira peça e da última em ambos ciclos, encontraremos um círculo tonal, que nas *Kinderszenen* se desenvolve em torno da tonalidade de Sol maior e em *Frauenliebe und –leben* à de Si^b maior. Esta ideia de círculo será comum a muitas obras de Schumann, e aparecerá explícita na sua divisão dos ciclos de *Lieder*.

Dentro da produção *liederística* de Schumann, como já foi referido, podemos diferenciar três tipos de ciclos: os *Liedercylus* (o ciclo de canções), os *Liederkreis* (as canções constroem um círculo) e os *Liederreihe* (a série de canções). Estas três categorias indicam-nos a relação poética e narrativa que se estabelece no ciclo⁶⁷. Nos *Liedercylus* encontramos o máximo grau de coerência poética e musical, gerada a partir da lógica narrativa do poema e da relação tonal e motívica das canções. Nos *Liederkreis* mantém-se a mesma coerência tonal e motívica que encontrávamos nos *Liedercylus*, destacando o círculo tonal que as canções devem estabelecer (a primeira e a última devem estar na mesma tonalidade); no entanto, a coerência poética já não deverá decorrer de uma lógica narrativa, podendo estar relacionadas as diferentes canções em torno de um tema ou ideia comum. Os *Liederreihe* serão os que demonstrem um grau de coerência poética e musical

⁶⁶ Nas *Kinderszenen* a primeira parte corresponderia com as peças I à VI, e a segunda com as peças VII à XIII. No caso de *Frauenliebe und –leben*, dividiríamos as canções da I à V, e da VI à VIII. Em relação à estrutura tonal da obra *Kinderszenen*, veja-se a nota de rodapé 68.

⁶⁷ “Mais do que acumular *Lieder* separados, Schumann tende irremediavelmente para a construção de um círculo (*Liederkreis*), um ciclo (*Liedercylus*), uma continuação (*Liederreihe*). Um único poeta, um material musical recorrente, uma construção tonal em caracol ou eficazmente evolutiva são garantes de coerência” (François-Sappey 2004, pp. 35-36).

menor. Neles não se estabelece uma lógica narrativa e as canções não conformam um círculo tonal, podendo apresentar algumas relações motivicas e tonais secundárias.

Exemplo 7 – Classificação dos ciclos de *Lieder* de 1840

<p><i>Liedercylus:</i> - <i>Frauenliebe und –leben</i> op. 42 - <i>Dichterliebe</i> op. 48</p>	
<p><i>Liederkreis:</i> - <i>Myrthen</i> op. 25 - <i>Gesänge</i> op. 31 - <i>Liederkreis</i> op. 24 - <i>5 Lieder</i> op. 40 - <i>Liederkreis</i> op. 39 - <i>6 Lieder</i> op. 33</p>	
<p><i>Liederreihe:</i> - <i>Zölf Gedichte</i> op. 35 - <i>Liebesfrühling</i> op. 37 - <i>Lieder und Gesänge</i> op. 27 - <i>4 Duette</i> op. 34 - <i>3 Gedichte</i> op. 29 - <i>3 Gedichte</i> op. 30 - <i>Drei zweistimmige Lieder</i>, op. 43 - <i>Romanzen und Balladen</i>, vols. I-III, opp. 45, 49 e 53</p>	

Neste quadro, podemos observar que a produção *liederística* de Schumann foi mais prolífica na categoria dos *Liederreihe*. A seguir a estes, a próxima categoria corresponderia aos *Liederkreis*, e num último lugar, encontraríamos os dois ciclos que pertencem à categoria dos *Liedercylus*. É importante referir que, de todos os ciclos, só três correspondem a um ciclo poético pré-existente: *Liederkreis* op. 24, *Frauenliebe und –leben* e *Dichterliebe* (cf. Thym 2004, p. 131); sendo os outros, ou uma condensação de poemas de vários autores, ou uma compilação de vários poemas de um mesmo autor mas de ciclos poéticos diferentes. Daí que possamos indicar nos *Liedercylus* uma lógica narrativa poética a que são alheios os outros ciclos (à excepção do *Liederkreis* op. 24). No entanto, nesta categoria também encontraremos algumas divergências. Enquanto em

Frauenliebe und –leben encontramos um círculo tonal pela correspondência das tonalidades da primeira e da última canção, no *Dichterliebe* este desenho circular é inexistente. Em ambos o que se ressaltará será a sua coerência, podendo diferir os modos de a atingir.

2.2.1. O fragmento em *Frauenliebe und –leben*

Nesta obra encontramos uma relação poética e musical estruturada, desde a forma global do ciclo até à forma particular de cada canção. No que se refere à estrutura global, podemos dividir a obra em duas partes assimétricas (da canção I à V, e da canção VI à VIII) que corresponderiam a uma ideia poética concreta. Enquanto na primeira parte se estabelece uma relação entre as experiências vitais da mulher, desde que se apaixona até que se casa; na segunda relacionam-se as experiências de maternidade e de perda, como ciclo vital humano que abarca a perpetuação e o desaparecimento, resultado ineludível do indivíduo. Se repararmos na armação de clave em cada peça destas duas partes, poderemos estabelecer um significado simbólico para cada uma delas. Enquanto na primeira parte todas as tonalidades estão representadas pelos bemóis, na segunda parte identificam-se com os sustenidos (canções VI e VII), até chegar à última canção, onde os bemóis reaparecem como perpetuação de uma experiência passada que se vincula à primeira canção⁶⁸.

No núcleo do ciclo, a canção V, encontramos sintetizadas a expectativa de felicidade futura e a sua frustração, na ambígua marcha de casamento do poslúdio do piano. Se repararmos no último compasso da canção V (ex. 7), confirmaremos que a fundamental já não se encontra no baixo, como acontecia em todas as cadências à tónica das canções anteriores. Agora é a terceira do acorde, menos definitiva, que sustenta um

⁶⁸ Encontramos a mesma contraposição entre as duas partes através do uso das tonalidades, no ciclo *Kinderszenen*. Das treze peças que o conformam, a primeira parte está marcada pelas tonalidades dos sustenidos (Sol maior, Ré maior, Si menor, Lá menor – que não tem alterações –, Ré maior e Lá maior); enquanto que a segunda aparece sob a luz das tonalidades dos bemóis (Fá maior nas peças VII e VIII, Dó maior – que não tem alterações –) para mais tarde voltar outra vez às dos sustenidos (Sol[#] menor, Mi menor, Sol maior, Mi menor e Sol maior). O retorno para as tonalidades marcadas pelas alterações das peças iniciais, será deste modo diferente em *Kinderszenen* e em *Frauenliebe und –leben*. Enquanto que na primeira obra este retorno acontece nas últimas cinco peças, em *Frauenliebe und –leben* só nos aparece na última.

intervalo de sexta menor (após seis compassos nos quais no baixo se encontrava a tônica – Si^b – como nota pedal), identificando, no seu fechamento, uma abertura:

46 Exemplo 7 – Poslúdio do piano da Canção V

O Ré e o Si^b deste último compasso, para além de inverterem as notas do baixo e do soprano tal como apareciam nos compassos anteriores (cc. 48, 49 e 51), implicam o desencadeamento das experiências vitais que desaguarão na perda do amado. Será a nota Ré, enfatizada e entrelaçada no ritmo da marcha de casamento, a encarregue de realizar um encadeamento modulante com a canção VI, a qual já não começará no acorde de tônica, mas no de dominante: era terceira do acorde de tônica de Si^b maior, passa a ser fundamental do novo acorde de dominante em Sol maior (ex. 8). Encontraremos a mesma técnica na canção VII, articulado através do respectivo acorde de dominante. O entrelaçamento entre as canções VII e VIII será feito através do acorde de Ré, tônica comum: se a primeira conclui no modo maior, a segunda anuncia o *pathos* fúnebre da tonalidade em menor⁶⁹. Nesta última canção, a articulação entre a primeira parte (vocal) e a segunda (poslúdio do piano) será feita de novo através do acorde de dominante. E é

⁶⁹ “A percepção dos afectos que o artista transporta para as tonalidades é uma outra chave essencial para aceder ao «código Schumann». Ao compará-las, persuadimo-nos que nada foi deixado ao acaso. Assim, ele diferencia o *ethos* (sic) fúnebre bem conhecido de ré menor daquele que imprime a mi^b menor, a cor do seu próprio abismo” (François-Sappey 2004, p. 21). Em relação a esta escolha deliberada das tonalidades em Schumann, é importante ainda referir a seguinte citação do próprio: “O compositor na escolha das tonalidades correcta não aplica menos reflexão do que o pintor na escolha das cores” (“Characteristics of the keys”, Schumann 1891, p. 112).

na dominante de Ré menor que se apagará em fim a voz, enquanto o piano recupera o discurso inicial, através do acorde de dominante da tonalidade original (Si^b maior)⁷⁰.

Esta relação entre as diferentes canções será melhor percebida quando posta em relação com a estrutura tonal e temática do ciclo⁷¹:

Exemplo 8 – Estrutura tonal do ciclo

Canção:	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Tonalidade :	Sib M	Mi ^b M	Dó m	Mi ^b M	Si ^b M Ré (nota comum)	Sol M (V)	Ré M (V)	Ré m Canto V – V Piano Si ^b M

Trio

1ª parte: bemóis

2ª parte: sustenidos

Na primeira parte podemos identificar uma estrutura circular (mesma tonalidade de Si^b maior nas canções I e V), que posteriormente encontramos de novo entre a primeira canção e o fim da última. Logo nos primeiros compassos da canção I, como já vimos no primeiro capítulo, encontramos o núcleo poético-musical do ciclo, o qual identificamos com o germe reflexivo que é posteriormente desenvolvido nas outras canções do ciclo. No entanto, a canção III será destacada nesta primeira parte, quer pelo plano tonal, porque aparece como núcleo abraçado pela tonalidade de Mi^b maior (canções II e IV) e de Si^b maior (canções I e V), quer pelo conteúdo poético, porque nos mostra pela primeira vez a ilusão de pertença, que será posteriormente explodida pela perda do amado na última canção⁷². Nesta canção encontramos um “dramático trio em Dó menor” (cf. Rosen 1995, p. 55), que marca de maneira mais profunda a ideia de perda, que só será explicitada na última canção. Atendendo ao conteúdo poético, encontramos uma palavra que se destaca

⁷⁰ O entrelaçamento através dos acordes de dominante é uma prática comum na obra de Schumann. Esta equivale a uma intensificação emocional: “Pode-se observar a ascensão e queda da emoção por meio da sucessão entrelaçada dos acordes de dominante” (“Characteristics of the keys”, Schumann 1891, p. 112).

⁷¹ Veja-se a relação temática estabelecida no Ex. 6 do primeiro capítulo (p.28).

⁷² Atendendo à temática, é nesta terceira canção que a narradora é correspondida, originando-se essa ideia de pertença.

nas três estrofes do poema: o sonho⁷³. A reiteração deste termo reforçará a ideia de ilusão de pertença, chegando a fazer-se de maneira mais explícita na segunda estrofe do poema:

Mir war's, er habe gesprochen:	Parecia-me que ele tinha dito:
"ich bin auf ewig dein",	"sou para sempre teu",
mir war's ich träume noch immer,	parecia-me ainda sonhar,
es kann ja nimmer so sein.	[como se] nunca pudesse ser assim. ⁷⁴

Na citação imaginada do amado vemos essa ideia de pertença de maneira explícita, mas logo a seguir é parcialmente destruída pela intromissão do sonho e o vaticínio que este lhe traz: "como se nunca pudesse ser assim". Este carácter onírico será reforçado através do conteúdo musical. No início da segunda estrofe (c. 16) encontramos uma indicação de andamento que nos sugere um tempo mais lento ("etwas langsamer"). Por sua vez, no piano encontramos uma passagem que se desloca suavemente através do uso de ligaduras, reforçando esta dilatação do tempo e permitindo a citação do amado de maneira mais nítida. No momento em que chega a voz distante através do sonho, aparece-nos um *ritardando*, um *crescendo* e um *decrescendo*, que apontam para a nota mais aguda desse frase, o Si^b sobre o qual a letra diz: "ewig" (para sempre).

Exemplo 9 – Citação do amado na canção III



A terceira e a quinta canções ecoaram o conteúdo poético musical da primeira canção. Por isso, deveremos voltar-nos agora para uma análise mais exaustiva desta,

⁷³ Vejam-se os versos 2, 7 e 9 da canção III no anexo III. A palavra "sonho" será constantemente repetida em todo o ciclo. Vejam-se também as canções: I, verso 5; IV, verso 6; VI, versos 14 e 15. Na última canção não encontraremos a palavra "Traum", mas sim "Todesschlaf", que significa "sono da morte". Da ilusão do sonho, chegaremos na última canção à insensibilidade e repouso do sono, o qual provoca o fim da voz.

⁷⁴ Azevedo 2002, p. 752.

como meio essencial de compreensão do ciclo. Do fragmento individual, deslocar-nos-emos num último momento, para a totalidade do ciclo.

2.2.2. Análise da primeira canção

(...ou fragmentação do fragmento)

Nos primeiros compassos da primeira canção do ciclo encontramos, como já foi referido, o germe poético musical que posteriormente será desenvolvido. No entanto, deveremos voltar a eles para tentar chegar mais longe na nossa análise. No primeiro capítulo tínhamos sugerido o carácter simbólico dos cc. 2-4 através da cifra melódica e da codificação textual⁷⁵. Agora deveremos relacionar esta análise melódica com o diálogo que se estabelece entre o piano e a voz, e o conteúdo poético e o musical.

Se compararmos o ritmo poético e o ritmo musical destes primeiros compassos, encontraremos uma equivalência entre música e palavra. Nos primeiros dois versos da canção, as palavras que se enfatizam pela dicção poética e pelo acento agógico⁷⁶ são “ihn” (ele) e “blind” (cega). Ambos correspondem ao ponto de maior intensidade de cada verso, originando pelo seu significado poético e musical um antecedente (cc. 2-3, o primeiro verso do poema) e um consequente (cc. 3-4, o segundo verso). No antecedente aparecem o Fá ligado ao “eu” (“ich”, a mulher) e o Sol ligado ao “ele” (“ihn”, o amado), fluindo desde a introdução do piano (c. 1) entre estes dois polos. No consequente temos uma antecipação do piano, quando a voz está em silêncio (segundo tempo do c. 3), que através do acento dinâmico marca o estado de choque da mulher⁷⁷. No primeiro verso a mulher diz “desde que o vi” (“seit ich ihn gesehen”) sobre a estrutura harmónica de I-IV-V⁷-I, coincidindo a abertura harmónica ao IV grau com o acento poético e agógico no “ihn”. Logo a seguir voltará à tónica para fechar o primeiro verso, e na pausa da voz encontraremos o primeiro grau menor (vi), reforçado pelo uso do acento dinâmico. Isto desencadeará uma sucessão de graus menores que apoiados no segundo verso – “julgo

⁷⁵ Vejam-se os Exx. 1 e 2 do primeiro capítulo (p. 24).

⁷⁶ Aqui referimo-nos ao acento de duração (ou agógico) na melodia, que se origina nos valores relativamente longos quando estão precedidos por valores curtos (cf. Lester 1986, p. 18).

⁷⁷ “Poder-se-ia argumentar que o acorde de vi grau no c. 3 é o consequente. Mas como pode um simples acorde no piano responder a um antecedente verbal completamente articulado? Essa é precisamente a questão” (Agawu 1992, p. 16).

estar cega” (“glaub’ ich blind zu sein”) – reforçarão de forma acentuada a palavra “blind” (cega), que aparece revestida pela dissonância mais marcada de toda a canção.

Exemplo 10 – Análise harmónica da canção I, cc. 2-6

2

The image shows a musical score for a song in 3/4 time, key of B-flat major. The melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are written below the melody. The harmonic analysis is provided below the piano part, indicating the key signature and the Roman numeral for each measure.

Seit ich ihn ge se hen glaub' ich blind zu sein wo

Si b M: I IV V⁷ I vi ——— Dó m: ii⁴ i⁴ 8 5 3 iv V⁷ i

Entre o antecedente e o consequente encontramos dois tipos de oposições: harmónica e poética. No antecedente a harmonia apoia-se só em graus maiores e o conteúdo poético refere que a mulher viu ao seu amado. No consequente a harmonia desenvolve os graus menores onde o conteúdo poético nos fala da cegueira. Há uma contraposição entre a visão e a cegueira⁷⁸ sustentada harmonicamente, que tem como ponto álgido o Si^b acentuado do c.3. Este Si^b não é tanto uma articulação entre antecedente e consequente, mas sim uma explosão do material poético anterior. Nestes primeiros compassos a mulher inicia o relato da sua história sem indicar-nos qual é o seu estado actual. O piano tem aqui a função de evocar não só o conteúdo poético, mas o estado presente da mulher. Ele antecipa o momento fatídico da última canção ao opor--se à voz, pois não funciona apenas como espelho da palavra. Isto é evidente na acentuação do Si^b, onde o piano exprime o sentimento de choque que logo é continuado pela voz. O piano é aqui expressão do inefável⁷⁹, é a complementação da palavra no sentido mais lato do termo.

⁷⁸ “O uso metafórico da cegueira que aqui se manifesta, será posteriormente o tema de outro ciclo poético, *Die Blinde*, no qual Chamisso retrata as visões interiores de uma mulher cega” (Muxfeldt 2001, p. 44). Este tema será recorrente na obra de Chamisso, inscrevendo a sua obra na linha francesa de pensamento do s. XVIII, onde se desenvolveram numerosos estudos acerca da privação sensorial.

⁷⁹ Relembremos a relação que E.T.A. Hoffmann estabelece entre a música e o inefável. Veja-se no primeiro capítulo a p. 22.

Se continuarmos a nossa análise nos dois versos seguintes (cc. 5-7), encontraremos uma transposição em Dó menor, introduzida pela mesma progressão harmónica do início (cc. 1-2, introdução do piano e entrada da voz). A mesma progressão I-IV-V⁷-I nos primeiros compassos reaparece na região de Dó menor, imediatamente no piano, prefigurando a transposição vocal no c.5. A seguir a mesma harmonia mantém-se no terceiro verso, mas no quarto encontramos uma mudança harmónica que nos leva de novo à tonalidade principal. Se compararmos as relações harmónicas que se estabelecem com as relações poéticas, poderemos vislumbrar algumas similitudes. No primeiro verso a voz começa com a preposição “desde” (“seit”) e no terceiro verso começa com a preposição “para” (“wo”), traçando o campo temporal e espacial da canção (cf. Agawu 1992, p. 18). No aspecto temporal, atribui a falta de percepção sensorial ao momento em que o viu; no aspecto espacial, atribui a falta de percepção a só conseguir vê-lo a ele (estabelece dois tipos de cegueira diferentes). Esta equiparação entre os versos 1 e 2 e os versos 3 e 4 também se fará presente de forma literal e circular. Se repararmos no texto, encontraremos um paralelismo entre o verso 1 e o verso 4: “Seit ich ihn gesehen” (“desde que o vi”) / “seh’ich ihn allein” (“vejo-o só a ele”). Esta relação circular é especialmente importante, porque denota, no aspecto microformal, a ideia que o ciclo exprime no plano macroformal (no retorno do conteúdo temático da primeira canção na última). Assim sendo, nesta primeira estrofe do ciclo encontramos a ideia de círculo no plano musical, através da repetição da progressão dos primeiros compassos; e no plano poético, através da reiteração da ideia poética e do primeiro e último verso.

No início da segunda estrofe adentramo-nos na secção do clímax. Aqui chegamos ao ponto mais agudo de toda a canção, o Mi^b (que também será o ponto mais grave nos cc. 15 e 31 no piano, ficando restringida a amplitude do registo entre os dois), nota que como já foi referido no primeiro capítulo, se identifica com Clara⁸⁰. Nos quatro compassos que exprimem os dois primeiros versos da segunda estrofe, a linha melódica citará o nome C-L-A-R-A integralmente enquanto o texto diz: “como num sonho acordado/paira a sua imagem diante de mim” (“wie im wachen Traume/schwebt sein Bild mir vor”); criando uma relação óbvia entre o texto e a codificação textual. A chegada ao Mi^b no c. 8 será reforçada pelo trítono no piano e pela nota pivot de Mi^b, que se mantinha no baixo desde os cc. 6-7. O segundo verso reiterará este clímax, mas aqui o piano separar-se-á da voz: dobra a linha vocal (à oitava) numa voz interior, enquanto sustenta

⁸⁰ Vejam-se os Exx. 2 e 4 do primeiro capítulo (pp. 24-26).

uma nota pedal de Fá (também à oitava) nas vozes superiores das duas mãos, movendo-se o soprano e o baixo em sentido contrário. Aqui manifesta-se o primeiro afastamento entre a linha vocal e o piano.

Exemplo 11 – Secção do clímax

7

C L A R A C L A R A

wie im wa chen Trau me schwebt sein Bild mir vor,

V 4/2 4/3 [I ii] 6/5 4-3 V 4/2 4/3 4/2 4/3 [ii]

Chegados aos dois últimos versos da segunda estrofe, a voz dirá: “saída da mais profunda escuridão/cada vez mais clara” (“taucht aus tiefstem Dunkel / heller nur empor”). Aqui encontraremos um desfasamento das vozes do piano e do canto, já preparado anteriormente pelo movimento contrário dos cc. 10-11, onde a melodia do canto aparecia duplicada no piano como linha interior. Este processo de interiorização do canto será simbolizado pelas palavras “da mais profunda escuridão”⁸¹, onde piano e voz se encontram claramente distanciados. A imagem turva da escuridão tornar-se-á “cada vez mais clara” nos cc. 14-15, onde o piano retoma a linha do canto.

Nos cc. 12-16 encontramos uma recapitulação em sentido retrógrado do material musical expresso em toda a canção. Se repararmos no baixo do piano nos cc. 12-14, encontraremos as notas Si⁴-Dó, Lá-Si^b, Mi^b-Fá⁸², que já apareciam na voz em mometos nebrálgicos: no final do sexto verso (Si⁴-Dó, c. 11), da primeira estrofe (Lá-Si^b, de forma retrógrada no c. 7) e do segundo verso (Mi^b-Fá, também de forma retrógrada no c. 4).

⁸¹ Neste deslocamento entre a linha do canto e a do piano, teremos como ponto de encontro o Mi^b do c. 12 (Clara-mi). Aqui se encontraram as duas vozes no mesmo registo (e já não a distância de oitava como nos compassos anteriores), mas de maneira desfasada. Este Mi^b também será remarcado através do salto de 7ª maior descendente no canto.

⁸² Aqui omitimos o Mi⁴ que se encontra entre o Mi^b e o Fá.

Por sua vez, reaparecerá a estrutura circular através do contorno melódico do último verso (cc. 14-15), ao estar relacionado com o do início da canção (cc. 2-3). Se aqui a melodia se apresentava como $\hat{5}-\hat{6}-\hat{5}-\hat{8}$, ornamentando o quinto grau, depois aparecerá de forma retrógrada como $\hat{5}-\hat{1}-\hat{2}-\hat{1}$, ornamentando o primeiro grau. Este retorno ao Si^b será reforçado ainda pela longa progressão linear no piano, Fá-Mi^b-Ré-Dó-Si^b, nos cc. 7-15. (O Fá que inicia esta progressão, como expansão da harmonia da dominante, estende-se nos cc. 7-11. Esta nota prolonga-se durante cinco compassos, enquanto que as outras notas que integram esta progressão só se prolongam durante apenas um compasso cada uma.) Este processo circular será ainda corroborado pela ordem retrógrada dos motivos iniciais: o Si^b-Sol-Fá da voz (cc. 13-14) corresponderia ao motivo “glaub’ ich blind”⁸³, e aparece interligado ao motivo retrogradado “seit ich ihn gesehen” (agora transposto Si^b-Dó-Si^b tendo como nexos de união o intervalo Fá-Si^b⁸⁴). No fim da voz, quando esperávamos atingir um ponto de repouso harmónico na tônica maior (I), o piano dá-nos uma submediante em menor (vi) que, em vez de nos indicar um fechamento, mostra-nos uma abertura⁸⁵. Através desta sonoridade menor (a mesma que tínhamos encontrado no c. 3!), o piano ecoará estes dois últimos motivos que tinha sintetizado a voz, mantendo o cariz inconclusivo que lhe era característico. Pois a cadência à tônica, no final desta primeira parte, não é um repouso conclusivo, mas o retorno do início. Fim e início (cc. 16-17) se dissolvem nesta forma circular, símbolo da eternização da memória passada.

⁸³ O qual também encontramos no piano nos cc. 13-14, juxtapondo a sua aparição e atingindo no piano o Mi^b.

⁸⁴ O intervalo de 4ª perfeita, Fá-Si^b, reaparece novamente como nexos dos dois motivos.

⁸⁵ A linha melódica não será aqui conclusiva, nem do ponto de vista harmónico (encontramos uma cadência interrompida nos cc. 14-15) nem do ponto de vista melódico (a voz atinge a oitava superior, perpetuando o carácter suspensivo que já encontrávamos no início).

Exemplo 12 - O retorno, cc. 11-17

11

vor, taucht aus tief stem Dun kel hel ler, hel ler nur em por.

16

[6/5 → 9 - 10 ii] [6/5 → 9 - 8 I] IV → V

vi ii

Retorno da introdução

V I

O material poético e musical da primeira canção, como já foi referido, será espelhado nas outras canções do ciclo. A seguir analisaremos dois momentos em que esse espelhamento traduz a complexa relação que se estabelece entre voz e piano ao longo do ciclo: o final da canção III e a passagem do canto para o poslúdio do piano na canção VIII.

Na coda da canção III (cc. 68-86) encontramos um suave movimento de intervalos de 2ª apoiados sobre uma nota comum, o Dó, criando uma flutuação sob a progressão harmónica $i^6-iv-i^6-ii^7$, que traz como consequência que a acentuação das notas Fá (c. 71), Lá^b (c. 75) e Dó (c. 79), seja mais marcada. As relações intervalares que se estabelecem aqui terão como referência os primeiros compassos da canção III que, por sua vez, como já foi referido, são uma variação dos primeiros compassos da canção I.

Exemplo 13 – Relações melódicas na coda da canção III



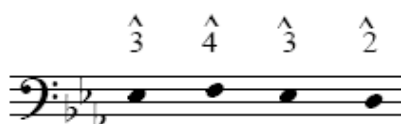
Cifra melódica dos cc. 1-7 (canto)



Cifra melódica dos cc. 68-71 (soprano)



Cifra melódica dos cc. 68-79 (contralto)



Cifra melódica dos cc. 68-79 (baixo)

Enquanto no baixo e no contralto se estabelece um encadeamento de intervalos de 2ª, à imagem das últimas quatro notas da cifra melódica da primeira frase, no soprano a relação com a primeira frase origina-se de forma retrógrada, utilizando as quatro notas que se encontram no centro do motivo (vejam-se as setas no Ex. 13). Através da acentuação nos intervalos de 4ª perfeita (c. 71), 6ª menor (c.75) e finalmente de 8ª (c. 79), o piano movimenta-se paulatinamente até ao clímax da canção. Mas este clímax não será acompanhado pela voz; acontecerá unicamente no piano. Ele ultrapassará, pela primeira vez em toda a canção, o registo da voz para atingir sozinho o Dó agudo, frustrando por este meio a melodia do canto. Aqui de novo voltaremos a encontrar a experiência de choque da primeira canção. Se na canção I esta experiência era dada pelo afastamento temporal entre voz e piano (o acento do Si^b no piano, c. 3, e posterior retomada da linha melódica no canto), agora será dada pelo afastamento espacial. A voz, enquanto diz “não posso entender nem acreditar/um sonho deslumbrou-me” (“Ich kann’s nicht fassen, nicht glauben,/es hat ein Traum mich berückt”), só consegue deslocar-se do Dó para o Fá. Este intervalo de 4ª perfeita já aparecia no início da coda (c. 71), mas, ainda mais importante, será a sua vinculação com os outros momentos em que a palavra “glauben” (“acreditar”) aparece (canção III, c. 3; canção I, c. 3). Nas duas canções, a palavra “glauben” aparece no salto de 4ª perfeita e remarcam o estado de choque da mulher. Se na primeira canção

era o choque que causava a perda sensorial por só conseguir vê-lo a ele, na segunda manter-se-á esta falta de percepção sensorial ao ligar o seu estado ao sono. Em ambos os casos será necessário voltar-se ao piano para perceber a ideia poética que está em causa.

O mesmo acontecerá na passagem da voz para o piano na última canção. Aqui descobrimos qual é a situação actual da mulher, chegando a perceber os sinais fatídicos que se nos tinham apresentado desde o início. A experiência de choque que tinha sido referida pontualmente nas outras peças, aparece aqui como sentimento comum a toda a canção. Inclusive o fim da voz será a resposta a este estado de choque. Pois o fechamento num estado interior, é o resultado da impossibilidade de continuar a falar. Agora não é a palavra que pode exprimir o seu estado actual, mas o piano. Este caminho de volta ao interior será acompanhado pelos seguintes versos:

Ich zieh´ mich in mein Inn´res still zurück,	Recolho-me no meu íntimo em silêncio,
der Schleier fällt,	o véu cai,
da hab´ ich dich und mein verlornes Glück,	tenho-te a ti e à minha felicidade perdida,
du meine Welt!	ó tu, meu mundo! ⁸⁶

A voz apaga-se no Mi (a nota que faz referência a Clara, c. 22) e no compasso a seguir o piano expande o seu registo até o Mi^b agudo. Aqui voltamos ao mundo interior através do conteúdo musical da primeira canção, fazendo-se ainda mais clara a verdadeira natureza que tem o acompanhamento do piano neste ciclo: o único capaz de comunicar o inefável. Voltar à primeira canção não é só uma memória, é a cristalização da dor da perda e da felicidade que se considerava alcançável. Este retorno não só nos mostra o caminho que vai retomar a mulher, como nos indica qual era o verdadeiro caminho que se estava a iniciar na primeira canção. Se aqui se volta para a introspecção, no início estava a abrir-se ao mundo imanente, retomando o contacto com este mundo exterior que tinha perdido após a morte do amado. Daí as referências à cegueira, à dimensão temporal (início do primeiro verso: “seit”) e à dimensão espacial (início do segundo verso: “wo”) que já tínhamos analisado. Todo o ciclo, representa assim, um círculo que se reflecte em todos os planos formais. Esse círculo envolve a infinitude da memória das experiências passadas no mundo interior, enlaçando a fragmentação musical com a fragmentação da memória.

⁸⁶ Azevedo 2002, p. 759.

A totalidade que estas memórias ou que estas canções representam é um processo em devir – como o conceito de totalidade no primeiro romantismo – que se propaga através da abertura da forma circular. Início e fim cristalizam-se, aludindo a um momento passado concreto. Esta será a totalidade que nos sugere Schumann (e não Chamisso, pois esta ideia é alcançada pelo novo sentido poético que Schumann outorgou ao ciclo através da omissão do último poema), a absolutização do instante, a eternização do transitório. Todas as canções nasceram como evocação de uma única memória, o momento em que o viu (“seit ich ihn gesehen/glaub’ich blind zu sein”), tornando por este meio a totalidade em fragmento e o fragmento em totalidade.

Epílogo

“Filosofia da filosofia”

“Poesia da poesia”

Música da música

O séc. XIX nasce sob a marca da crítica, evidenciando a necessidade de se voltar aos meios de veiculação do pensamento e da arte. Neste momento o que está em causa não é apenas o produto (o fim), mas a forma pela qual ele é produzido (o meio). O conceito de crítica do conhecimento desenvolvido por Kant nas suas três obras sobre o assunto (*A Crítica da Razão Pura*, *A Crítica da Razão Prática* e *A Crítica do Juízo*), pode ser considerado o primeiro estágio crítico. Nele encontramos uma inversão na abordagem da relação que se estabelece entre o sujeito e o objeto. Em Kant o conhecimento aparece como o resultado de um processo de apriorístico, pois é o sujeito que se relaciona com o objeto e que o percebe e conceptualiza através da sua realidade intrínseca⁸⁷. A representação dos objetos será assim um produto das condições *a priori* do espaço e do tempo e das categorias. Esta ideia repercutirá na forma como se relaciona a filosofia com o objecto de estudo, mas também na forma como a arte se relaciona com a obra artística.

A filosofia kantiana será o ponto de encontro do pensamento de Fichte e o dos primeiros românticos⁸⁸. Schlegel e Novalis encontrarão em Fichte uma continuação dos postulados filosóficos desenvolvidos por Kant. A partir dele desenvolverão o fundamento

⁸⁷ Na definição kantiana de “filosofia transcendental” encontramos o cerne do seu pensamento: “Chamo transcendental a todo conhecimento que em geral se ocupa menos dos objetos, que do nosso modo de os conhecer, na medida em que este deve ser possível *a priori*. Um sistema de conceitos deste género deveria denominar-se *filosofia transcendental*” (Kant 2010, p. 53). Ao deslocar o seu objecto de estudo do objeto para o sujeito, inverte as relações de conhecimento que se estabeleciam. Para perceber o representado será necessário primeiro analisar os mecanismos que a razão desenvolve para o conhecer.

⁸⁸ “Em Kant – senão pela primeira vez, ao menos de maneira explícita e enfática –, afirmou-se a possibilidade de se pensar uma intuição intelectual e, ao mesmo tempo, sua impossibilidade no campo da experiência, veio à tona um empenho múltiplo e quase febril de reconquistar este conceito para a filosofia como garantia de suas mais elevadas pretensões. Fichte, Schlegel, Novalis e Schelling tiveram a precedência neste empenho (Benjamin 1993, p. 30).

da sua finalidade crítica, fazendo um paralelismo entre a “filosofia da filosofia” de Fichte, expressa na sua *Doutrina da Ciência*, e a “poesia da poesia” que desenvolvem eles próprios nos seus fragmentos:

“(…) Se a essência do método crítico consiste, porém, em que nela teoria da faculdade determinante e sistema dos efeitos determinados da mente estejam intimamente ligados, como coisa e pensamentos na harmonia preestabelecida, então ele [Fichte] bem poderia ser, também na forma, um Kant à segunda potência, e a doutrina-da-ciência muito mais crítica do que parece. Principalmente a nova exposição da doutrina-da-ciência é sempre ao mesmo tempo filosofia e filosofia da filosofia. Pode haver significações válidas da palavra *crítico* em que não convém a todo e qualquer escrito de Fichte. Mas em Fichte, como ele mesmo faz, tem-se somente de olhar, sem outra consideração, para o todo e para o um de que tudo depende (…)” (Schlegel, *Athenäum* 281, p. 97).

A filosofia de Fichte está estruturada sobre um fundamento único que deve ser refutado pelo sistema que se desenvolve a partir dele. Este fundamento primeiro origina uma fundamentação circular, estruturada pelo sistema de pensamento que se deve refutar a si próprio através da sua argumentação. Este processo origina uma análise exaustiva dos procedimentos de conhecimento que estão em causa, partindo da matéria da filosofia como conteúdo que deve ser analisado e refutado. A este movimento, onde se desenvolve uma reflexão sobre a filosofia utilizando como meio de refutação a própria filosofia, será ao que os primeiros românticos chamam de “filosofia da filosofia”.

O fundamento primeiro de Fichte será o eu activo, produtor e produto do sistema de conhecimento do indivíduo: “O fundamento que explica todos os factos da consciência empírica é o seguinte: que antes de pôr algo no eu, o mesmo eu seja posto” (Fichte 2005, p. 45). Este pôr do eu é uma actividade absoluta que origina uma oposição originária, entendida como limitação necessária para que se dê o conhecimento. O eu absoluto (o eu da actividade infinita) permitirá a sua oposição através da criação de um não-eu. Pois para o eu poder aparecer como uma unidade, terá de opor a ele próprio um não eu que fundamente a oposição precedente à síntese, da qual se faz abstracção: “toda síntese exige uma antítese que a preceda” (Fichte 2005, p. 66). Neste pôr do eu encontraremos o processo de reflexão enraizado no conceito de posição: “Reflexão é a posição, na tese absoluta, na qual ela aparece em relação não com o lado material do conhecer, mas com o lado puramente formal” (Benjamin 1993, p. 34). O eu posicionado, a reflexão, aparecerá também limitado pelo não-eu, originando dois processos de reflexão: a reflexão originária

e a reflexão filosófica. A primeira corresponderia ao primeiro pensar do indivíduo, manifestação imediata da consciência do eu (actividade centrípeta que se dirige ao próprio eu). Mas a segunda corresponderia a um segundo grau de reflexão, onde se desenvolve uma reflexão consciente sobre esse primeiro pensar ainda inconsciente (actividade centrífuga que é consciente do objeto sobre o qual reflexiona)⁸⁹: “Se a reflexão toma desde agora a direcção inversa [está-se a referir ao retorno da segunda série de reflexão ao primeiro pensar imediato do eu], então o factum estabelecido é ao mesmo tempo ponto de retorno para a reflexão – do filosofar –; é neste ponto que se unem as duas séries da reflexão completamente diferentes, e onde o final de uma se une com o começo da outra” (Fichte 2005, p. 147).

Este fechamento do processo de reflexão na vinculação das duas séries será explodido pelos primeiros românticos, ao introduzir um terceiro grau de reflexão. Se a limitação do processo de reflexão em Fichte aparece como pretensão de converter a reflexão em “órgão filosófico” (cf. Benjamin 1993, p. 34), nos românticos a sua ilimitação apresentar-se-á como meio de veiculação da sua teoria da arte. Neles a reflexão já não aparece enraizada no eu, mas na ideia de arte, conceito absoluto que se encontra em constante devir. Será pela complementação e vinculação das diferentes reflexões dos indivíduos que intercedem na revitalização da obra, que a ideia de arte se manterá sempre infinita e em formação. Esta vinculação da reflexão ao *continuum* da formação da arte criará vários graus de reflexão que não se limitaram à reflexão do sujeito, mas à possibilidade de cristalização das reflexões de vários sujeitos. Isto será possível através do processo de sinfilosofia e simpoesia, máximo grau de comunicação e vinculação das diferentes individualidades dos indivíduos. Estes mecanismos propiciam a revitalização da obra através dos mesmos meios pelos quais ela se apresentava, pois toda a reflexão deve evocar o espírito subjacente à obra. Para isto eles identificaram a “poesia” com o material de apresentação, com a reflexão que se movimenta dentro dela; e a “poesia da poesia” com a reflexão que se desenvolve a partir duma reflexão anterior. Nesta vinculação de ambas nascerá o conceito de crítica romântico:

“Há uma poesia cujo um e tudo é a proporção entre ideal e real e que, portanto, por analogia com a linguagem técnica filosófica, teria de se chamar poesia transcendental.

⁸⁹ “Temos originariamente duas perspectivas no eu: por um lado, enquanto que é reflexionante e, nesta medida, a direcção da sua actividade é centrípeta; por outro lado, em tanto que é aquilo sobre o qual reflexiona e, nesta medida a direcção da sua actividade é centrífuga, e centrífuga projectada ao infinito” (Fichte 2005, pp. 188-189).

(...) Assim como se daria pouco valor a uma filosofia transcendental que não fosse crítica, não expusesse também o produtor com o produto e não contivesse ao mesmo tempo, no sistema dos pensamentos transcendentais, uma caracterização do pensamento transcendental: assim também aquela poesia deveria unir, aos materiais transcendentais e aos exercícios preliminares para uma teoria poética da faculdade criadora, uns e outros não raros nos poetas modernos, a reflexão artística e o belo autoespelhamento (...) e expor-se também a si mesma em cada uma de suas exposições e em toda parte ser, ao mesmo tempo, poesia e poesia da poesia” (Schlegel, *Athenäum* 238, p. 89).

O conceito de crítica romântico relaciona-se com a ideia de crítica fichteana, ao identificar o “produtor com o produto” que origina. Se em Fichte encontrávamos uma análise dos procedimentos filosóficos através da filosofia, nos românticos encontraremos uma análise da poesia através da linguagem poética. Esta equiparação entre ambos será a que leva a identificar a poesia com a poesia transcendental. Esta apresentar-se-á como vinculação das formas de exposição da obra artística na unidade absoluta que ela conforma. Nela a “reflexão artística” e o “autoespelhamento” coexistem como pluralidade que tende à apreensão da totalidade absoluta. Pois o absoluto não se mostra aqui como um conceito que o indivíduo possa compreender, mas sim como um conceito a que o indivíduo pode aludir. Através desta relação paradoxal com o infinito, os românticos perpetuam a vida das formas poéticas na forma eterna, dissolvendo os elos que se estabeleciam entre o finito e o infinito⁹⁰.

Na obra de Schumann voltaremos a encontrar o conceito de crítica como produto que deve mostrar o seu produtor. Mas, como já vimos, o seu processo crítico é veiculado através de duas vias: a escrita literária e a composição musical. Na sua abordagem musical ecoará a sua experiência poética, e reciprocamente na abordagem poética evocará o seu pensamento musical⁹¹. No entanto, isto não significa que nele se produza uma equivalência no tratamento do conteúdo poético e do conteúdo musical. Se tomarmos como base os seus escritos, ele refere a complexidade de realizar uma crítica musical através da palavra, devido à diferença do conteúdo que as duas artes exprimem, daí que chegue a sugerir numa das suas críticas que a melhor forma de fazer uma resenha

⁹⁰ Será o conceito de ironia, já referido no capítulo 1, o responsável por propiciar esta vinculação do finito no infinito.

⁹¹ “Assim como muita da sua crítica poética adopta um estilo quase musical, muitas das suas composições podem ser interpretadas como críticas em som de prática passada e contemporânea” (Citação de Daverio in: De Sousa 2008, p. 27).

sobre música seria anexar a sua partitura: “A melhor forma de recensear este concerto seria acrescentar mil cópias dele a este exemplar do *Neue Zeitschrift* como suplemento especial” (“John Field – Piano Concerto No. 7” (1836), Schumann 1965, p. 106). Ele utilizará a metáfora poética como meio para ecoar o conteúdo expresso pela obra musical, sugerindo este processo como o único que nos permite aproximar-nos da essência da música através da palavra: “[Schumann] reconhece a óbvia discrepância que existe entre o discurso verbal e o discurso musical. Os principais objetos da sua atenção não eram textos literários mas obras musicais cujo ‘criticismo’ através de outras obras musicais só era possível num sentido metafórico” (Daverio 1997, p. 126).

A sua forma de crítica terá como aspiração, não uma transfiguração do conteúdo musical no conteúdo poético (e viceversa), mas uma evocação do conteúdo expresso pela obra na sua forma original: “Reconhecemos como a crítica mais elevada aquela que deixa uma impressão similar à evocada pela motivação original”⁹². A mesma ideia de evocação da fonte original será a que encontremos na relação que, no *Lied*, Schumann estabelece entre música e poesia. Aqui, o piano não ecoará a voz como simples imitação da palavra, mas evocará o sentimento poético que a reveste. Ele desenvolve um tratamento da voz e do piano diferenciado em três tipos de relação possíveis: a complementaridade, a contradição e a indiferença (cf. Agawu 1992, p. 12). Através destes três tipos de tratamento, evidencia-se a nova forma como Schumann entende o *Lied*. Se na canção do séc. XVIII (por exemplo os *Lieder* de Zelter) estabelecia-se uma complementação entre voz e palavra, no *Lied* de Schumann (e já também no de Beethoven e Schubert) esta relação é apenas uma possibilidade, não a única via possível. O piano não terá o papel de duplicar o canto, assumindo um papel de submissão, mas deverá evocar o conteúdo poético expresso. Assim sendo, ele funcionará como *voz* do inexprimível, como meio de acesso às profundezas do espírito que se encontram ocultas na superfície da palavra, ligando-se à ideia de música como linguagem do inefável, que fôra desenvolvida nos escritos de Tieck, E.T.A. Hoffmann e Wackenroder: “Só com dificuldade a linguagem pode contar e nomear as modificações, mas nunca consegue representar visualmente as metamorfoses ininterruptas das gotas de água. E o mesmo acontece com o caudal misterioso nas profundezas do espírito humano. A linguagem conta e descreve e nomeia as suas metamorfoses, usando uma matéria a elas alheia; - a Música confronta-nos com o

⁹² Citação de Schumann referida in: Daverio 1997, p. 126.

seu fluir” (Wackenroder, “A essência singular da arte musical e a psicologia da música instrumental contemporânea”, apud: Iriarte 1987, pp. 41-42).

A crítica em Schumann tentará estabelecer uma nova relação entre a poesia e a música, onde as duas possam coexistir numa relação de igualdade. Ele conseguirá vincular no plano teórico e no plano prático esta nova relação entre ambas, produzindo uma forma de *Lied* que se erige como modelo ideal desta nova relação. O *Lied* conterá em si o processo crítico, através do germe de reflexão implícito (ideia que retoma da música instrumental) e da codificação textual (simbolismo da palavra como hieróglifo), mas também como forma de coexistência de duas vozes diferentes. Enquanto o canto (que se identifica com o poeta) fala como a voz da consciência, o piano eleva-se como a voz do inconsciente, terreno inescrutável da palavra.

Se em Fichte encontrávamos o conceito de crítica da filosofia enraizado no desenvolvimento de uma “filosofia da filosofia”, e nos primeiros românticos o conceito de crítica da poesia se vinculava à ideia de “poesia da poesia”, poderíamos também dizer que em Schumann se desenvolve o processo de crítica da música como *música da música*. A obra musical de Schumann fala através do seu próprio conteúdo intrínseco como expressão do inefável, permitindo que se origine uma vinculação com a poesia, mas não negando por isto o seu conteúdo próprio. Ele parte do conceito de poesia como princípio estético comum a todas as artes, mas não transfigura por esta razão o conteúdo que é inerente à música: “O princípio estético é o mesmo em todas as artes; só o material é diferente” (Schumann 1891, p. 76). Através da ideia da poesia como legado romântico, Schumann desenvolve uma abordagem musical que manifesta a possibilidade de uma nova relação entre poesia e música através da assunção da sua essência individual. Esta reconfiguração do relacionamento das duas artes permitirá a criação de uma “nova era poética”⁹³ nas artes, e o seus *Lieder* erigir-se-ão como testemunha desta nova era.

⁹³ “Os nossos princípios básicos foram estabelecidos no começo. São simples: lembrar tempos mais antigos e as suas obras e sublinhar que somente de uma tal fonte pura é possível gerar novas belezas artísticas; ao mesmo tempo opor-se às correntes do passado mais recente, originárias da mera virtuosidade e, finalmente, preparar o caminho e acelerar a aceitação de uma nova era poética”(“New Year’s Editorial”, Schumann 1965, p. 28).

Bibliografia

1.1. Bibliografia primeiro romantismo alemão:

IRIARTE, Rita (editora). *Música e literatura no romantismo alemão*; ed. Cosmos, Lisboa, 1987.

NOVALIS. *Schriften*. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Band 2, Stuttgart 1960–1977.

NOVALIS. *Fragmentos são sementes*; selecção, tradução e ensaio de João Barrento, ed. Roma, Lisboa, 2006.

NOVALIS. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*; tradução, apresentação e notas de Rubens Torres Filho, ed. Iluminuras, São Paulo, 2001.

NOVALIS. *Fragmentos de Novalis*; selecção, tradução e desenhos de Rui Chafes, ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 2000.

Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 2, München, Paderborn, Wien, Zürich 1967.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialecto dos fragmentos*; tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki, ed. Iluminuras, São Paulo, 1997.

1.2. Bibliografia acerca do primeiro romantismo alemão:

BARRENTO, João. *O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*; ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 2010.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*; tradução, prefácio e notas de Márcio Seligmann-Silva, ed. da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993.

D'ANGELO, Paolo. *A estética do Romantismo*; tradução de Isabel Teresa Santos, ed. Estampa, Lisboa, 1998.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc. *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du Romantisme Allemand*; ed. du Seuil, Paris, 1978.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romanticismo: Una odisea del espíritu alemán*; tradução de Raúl Gabás Pallás, ed. Tusquets, Barcelona, 2009.

1.3. Artigos sobre o primeiro romantismo alemão:

SCHEEL, Márcio. “O fragmento literário e o horizonte da escrita”, in www.anais.cielli.com.br, ANAIS: ISSN 2177-6350, Universidade Estadual de Maringá (UEM); Maringá, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Friedrich Schlegel e Novalis: Poesia e Filosofia”, in *Terceira Margem*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Ano XIX, nº 10, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Arte, Crítica e Crítica como Arte – Acerca do Conceito de Crítica em F. Schlegel e Novalis”; ensaio da dissertação de mestrado *Ler o Livro do Mundo: Walter Benjamin – Romantismo e Crítica Poética* de Márcio Seligmann-Silva, publicada na FFLCH-USP, São Paulo, 1991.

2.1. Bibliografia Schumann:

SCHUMANN, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik and Musiker*; Band 1-2, Hg. Martin Kreisig, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914.

SCHUMANN, Robert. *Music and musicians, essays and criticisms*; tradução, edição e notas de Fanny Raymond Ritter, ed. Book Renaissance, Londres, 1891 (fac-símile).

PLEASANTS, Henry (tradução e edição). *Schumann on music: a selection from the writing*; ed. Dover, New York, 1965.

2.2. Bibliografia acerca de Schumann:

DAVERIO, John. *Robert Schumann: herald of a "new poetic age"*; Oxford University Press, New York, 1997.

DE SOUSA, Elisabete M. *Formas de arte – A Prática Crítica de Berlioz, Kierkegaard, Liszt e Schumann*; ed. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2008.

FLEURET, Maurice. "Créateur d'une nouvelle critique musicale", in *Schumann: Colletion Génies et Réalités*; ed. Réalités Hachette, Paris, 1970.

FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte. *Schumann e Mendelssohn*; tradução de Helena Faria e José Lima, ed. Público: Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2004.

PERREY, Beate Julia. *Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics: Fragmentation of Desire*, Cambridge University Press, New York, 2002.

ROSEN, Charles. *The romantic generation*; Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1998.

SAMS, Eric. *The song of Robert Schumann*; ed. Eulenburg Books, London, 1975.

VERMES, Mónica. *Crítica e Criação: Um estudo da Kreisleriana Op. 16 de Robert Schumann*; ed. Ateliê, São Paulo, 2007.

WALKER, Allan (editor). *Robert Schumann: The man and his music*; ed. Barrie & Jenkins, London, 1972.

2.3. Artigos sobre Schumann:

AZENHA JUNIOR, João. "Robert Schumann (1810-1856): A música como tradução da literatura", in revista *Itinerários*, ed. Araraquara, vol. 23, pp. 205-216; São Paulo, 2005.

LIPPMAN, Edward A. "Theory and Practice in Schumann's Aesthetics", in *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 17, No. 3, pp. 310-345; University of California Press, 1964.

SAMS, Eric. "Did Schumann Use Ciphers?", in *Musical Times*, Vol. 106, No. 1470, pp. 584-591; Musical Times Publications Ltd., 1965.

SAMS, Eric. "The Schumann Ciphers", in www.ericsams.org, pp. 392-399; Musical Times Publications Ltd., 1966.

TURCHIN, Barbara. "Schumann's Song Cycles: The Cycle within the Song" in *19th-Century Musica*, Vol. 8, No. 3, pp. 231-244; University California Press, 1985.

WAIZBORT, Leopoldo. "Chaves para ouvir Schumann", in revista *Novos Estudos*, Cebrap, vol. 75, pp. 185-210; São Paulo, 2006.

3.1. Bibliografia sobre o *Lied*:

AZEVEDO, Fernando Jorge. *Antologia Poético-Musical: Textos traduzidos o mais literalmente possível de obras para canto e piano*; ed. Politema – IPP, Porto, 2002.

CONE, Edward T. *Music: A View from Delft*; selecção de ensaios e edição de Robert P. Morgan, University of Chicago Press, Chicago, 1989.

STRICKER, Rémy. *La mélodie et le lied*; Presses Universitaires de France, Vendôme, 1975.

THYM, Jürgen. "Schumann: reconfiguring the Lied", in *Lied*; Cambridge University Press, 2004.

ZIZEK, Slavoj. *The plague of Fantasies*; ed. Verso, London, 1997.

3.2. Artigos acerca do *Lied*:

AGAWU, Kofi. "Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century "Lied", in *Music Analysis*, Vol. 11, No. 1, pp. 3-36; Blackwell Publishing, 1992.

MUXFELDT, Kristina. "*Frauenliebe und Leben* Now and Then" in *19th-Century Music*; Vol. XXV, No. 1, pp. 27-48; University of California Press, 2001.

SAMS, Eric. "Schumann, Robert, §9: The aesthetics of the 'Liederjahr', 1840-1" in grove music online; Oxford University Press, 2007-2012.

STEIN, Jack M. "Was Goethe Wrong about the Nineteenth-Century Lied? An Examination of the Relation of Poem and Music" in *PMLA*, Vol. 77, No. 3, pp. 232-239; Modern Language Association Publishing, 1962.

4. Bibliografia filosófica:

FICHTE, Johann Gottlieb. *Fundamento de toda la doctrina de la ciência* (“Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre”); introdução, tradução e notas de Juan Cruz Cruz, Pamplona, 2005.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*; tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão, introdução e notas de Alexandre Fradique Morujão, ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 7ª edição, Lisboa, 2010.

KANT, Immanuel. *Crítica del juício*; edição e tradução de Manuel García Morente, ed. Austral, 12ª edição, Madrid, 2007.

5. Bibliografia sobre literatura:

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*; tradução de Artur Morão, ed. 70, Lisboa, 2012.

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*; tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida, coleção Espírito Santo, ed. 34, São Paulo: Duas Cidades, 2003.

SANTOS VILA, Sonia. “E.T.A. Hoffmann y lo fantástico sobrenatural: [“Eine Spukgeschichte”] in <http://e-archivo.uc3m.es>, Universidad Carlos III de Madrid, pp. 849-862; Madrid, 2009.

6. Outra bibliografia musical:

DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*; tradução de Ramón Barce Benito, ed. Idea Books, Barcelona, 1999.

DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*; tradução de Artur Morão, ed. 70, Lisboa, 2003.

LESTER, Joel. *The Rhythms of Tonal Music*; Southern Illinois University Press, 1986.

SCHEFER, Oliver. *Résonances du Romantisme*; ed. La Lettre volée, Bruxelles, 2005.

Anexos:

- Anexo I: Versão original dos fragmentos
- Anexo II: Partitura de *Frauenliebe und –leben*
- Anexo III: Tradução dos poemas do ciclo de *Lieder*

Frauenliebe und –leben.

- Anexo IV: Alterações dos poemas de Chamisso.

Anexo I

Versão original dos fragmentos⁹⁴

Fragmentos das revistas *Lyceum* e *Athenäum*⁹⁵:

Lyceum 9: Witz ist unbedingt geselliger Geist, oder fragmentarische Genialität.

Lyceum 27: Ein Kritiker ist ein Leser, der wiederkaut. Er sollte also mehr als einen Magen haben.

Lyceum 34: Ein witziger Einfall ist eine Zersetzung geistiger Stoffe, die also vor der plötzlichen Scheidung innigst vermischt sein mußten. Die Einbildungskraft muß erst mit Leben jeder Art bis zur Sättigung angefüllt sein, ehe es Zeit sein kann, sie durch die Friktion freier Geselligkeit so zu elektrisieren, daß der Reiz der leisesten freundlichen oder feindlichen Berührung ihr blitzende Funken und leuchtende Strahlen, oder schmetternde Schläge entlocken kann.

Lyceum 86: Der Zweck der Kritik, sagt man, sei, Leser zu bilden! – Wer gebildet sein will, mag sich doch selbst bilden. Dies ist unhöflich: es steht aber nicht zu ändern.

Lyceum 103: Viele Werke, deren schöne Verkettung man preist, haben weniger Einheit, als ein bunter Haufen von Einfällen, die nur vom Geiste eines Geistes belebt, nach Einem Ziele zielen. Diese verbindet doch jenes freie und gleiche Beisammensein, worin sich auch die Bürger des vollkommenen Staats, nach der Versicherung der Weisen, dereinst befinden werden; jener unbedingt gesellige Geist, welcher nach der Anmaßung

⁹⁴ Ainda que por vezes os fragmentos referidos nesta dissertação não se apresentam integralmente, neste anexo apareceram completos.

⁹⁵ Os fragmentos *Lyceum*, *Athenäum* e *Ideen* foram retirados do livro: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 2, München, Paderborn, Wien, Zürich 1967. Neste anexo aportaremos apenas a versão original dos fragmentos que pertencem a estas três colectâneas. Todos eles, a excepção do fragmento *Athenäum* 284, são da autoria de Schlegel,

der Vornehmen jetzt nur in dem gefunden wird, was man so seltsam, und beinahe kindisch große Welt zu nennen pflegt. Manches Erzeugnis hingegen, an dessen Zusammenhang niemand zweifelt, ist, wie der Künstler selbst sehr wohl weiß, kein Werk, sondern nur Bruchstück, eins oder mehre, Masse, Anlage. So mächtig ist aber der Trieb nach Einheit im Menschen, daß der Urheber selbst, was er durchaus nicht vollenden oder vereinigen kann, oft gleich bei der Bildung doch wenigstens ergänzt; oft sehr sinnreich und dennoch ganz widernatürlich. Das Schlimmste dabei ist, daß alles, was man den gediegenen Stücken, die wirklich da sind, so drüber aufhängt, um einen Schein von Ganzheit zu erkünsteln, meistens nur aus gefärbten Lumpen besteht. Sind diese nun auch gut und täuschend geschminkt, und mit Verstand drappiert: so ist's eigentlich um desto schlimmer. Dann wird anfänglich auch der Auserwählte getäuscht, welcher tiefen Sinn hat für das wenige tüchtig Gute und Schöne, was noch in Schriften wie in Handlungen sparsam hie und da gefunden wird. Er muß nun erst durch Urteil zur richtigen Empfindung gelangen! Geschieht die Scheidung auch noch so schnell: so ist doch der erste frische Eindruck einmal weg.

Lyceum 112: Der analytische Schriftsteller beobachtet den Leser, wie er ist; danach macht er seinen Kalkül, legt seine Maschinen an, um den gehörigen Effekt auf ihn zu machen. Der synthetische Schriftsteller konstruiert und schafft sich einen Leser, wie er sein soll; er denkt sich denselben nicht ruhend und tot, sondern lebendig und entgegenwirkend. Er läßt das, was er erfunden hat, vor seinen Augen stufenweise werden, oder er lockt ihn es selbst zu erfinden. Er will keine bestimmte Wirkung auf ihn machen, sondern er tritt mit ihm in das heilige Verhältnis der innigsten Symphilosophie oder Symposie.

Lyceum 117: Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden. Ein Kunsturteil, welches nicht selbst ein Kunstwerk ist, entweder im Stoff, als Darstellung des notwendigen Eindrucks in seinem Werden, oder durch eine schöne Form, und einen im Geist der alten römischen Satire liberalen Ton, hat gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst.

Athenäum 24: Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung.

Athenäum 53: Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden.

Athenäum 116: Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehr Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang. Sie kann sich so in das Dargestellte verlieren, daß man glauben möchte, poetische Individuen jeder Art zu charakterisieren, sei ihr Eins und Alles; und doch gibt es noch keine Form, die so dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszudrücken: so daß manche Künstler, die nur auch einen Roman schreiben wollten, von ungefähr sich selbst dargestellt haben. Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. Sie ist der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig; nicht bloß von innen heraus, sondern auch von außen hinein; indem sie jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Teile ähnlich organisiert, wodurch ihr die Aussicht auf eine grenzenlos wachsende Klassizität eröffnet wird. Die romantische Poesie ist unter den Künsten was der Witz der Philosophie, und die Gesellschaft, Umgang, Freundschaft und Liebe im Leben ist. Andre Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art, und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein.

Athenäum 125: Vielleicht würde eine ganz neue Epoche der Wissenschaften und Künste beginnen, wenn die Symphilosophie und Sympoesie so allgemein und so innig

würde, daß es nichts Seltnes mehr wäre, wenn mehre sich gegenseitig ergänzende Naturen gemeinschaftliche Werke bildeten. Oft kann man sich des Gedankens nicht erwehren, zwei Geister möchten eigentlich zusammengehören, wie getrennte Hälften, und nur verbunden alles sein, was sie könnten. Gäbe es eine Kunst, Individuen zu verschmelzen, oder könnte die wünschende Kritik etwas mehr als wünschen, wozu sie überall so viel Veranlassung findet, so möchte ich Jean Paul und Peter Leberecht kombiniert sehen. Grade alles, was jenem fehlt, hat dieser. Jean Pauls groteskes Talent und Peter Leberechts fantastische Bildung vereinigt, würden einen vortrefflichen romantischen Dichter hervorbringen.

Athenäum 206: Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.

Athenäum 238: Es gibt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte. Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen, schwebt als Elegie in der Mitte, und endigt als Idylle mit der absoluten Identität beider. So wie man aber wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte, und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte: so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht selten transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung, die sich im Pindar, den lyrischen Fragmenten der Griechen, und der alten Elegie, unter den Neuern aber in Goethe findet, vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein.

Athenäum 242: Wenn jemand die Alten in Masse charakterisieren will, das findet niemand paradox; und doch, so wenig wissen sie meistens was sie meinen, würde es ihnen auffallen wenn man behauptete: die alte Poesie sei ein Individuum im strengsten und buchstäblichsten Sinne des Worts, markierter von Physiognomie, origineller an Manieren und konsequenter in ihren Maximen als ganze Summen solcher Phänomene, welche wir in rechtlichen und gesellschaftlichen Verhältnissen für Personen, ja sogar für Individuen gelten lassen müssen und gelten lassen sollen. Kann man etwas andres charakterisieren als Individuen? Ist, was sich auf einem gewissen gegebenen Standpunkte nicht weiter multiplizieren läßt, nicht ebenso gut eine historische Einheit, als was sich nicht weiter

dividieren läßt? Sind nicht alle Systeme Individuen, wie alle Individuen auch wenigstens im Keime und der Tendenz nach Systeme? Ist nicht alle reale Einheit historisch? Gibt es nicht Individuen, die ganze Systeme von Individuen in sich enthalten?

Athenäum 281: Fichtes Wissenschaftslehre ist eine Philosophie über die Materie der Kantischen Philosophie. Von der Form redet er nicht viel, weil er Meister derselben ist. Wenn aber das Wesen der kritischen Methode darin besteht, daß Theorie des bestimmenden Vermögens und System der bestimmten Gemütswirkungen in ihr wie Sache und Gedanken in der prästabilierten Harmonie innigst vereinigt sind: so dürfte er wohl auch in der Form ein Kant in der zweiten Potenz und die Wissenschaftslehre weit kritischer sein, als sie scheint. Vorzüglich die neue Darstellung der Wissenschaftslehre ist immer zugleich Philosophie und Philosophie der Philosophie. Es mag gültige Bedeutungen des Worts Kritisch geben, in welchen es nicht auf jede Fichtische Schrift paßt. Aber bei Fichte muß man, wie er selbst, ohne alle Nebenrücksicht nur auf das Ganze sehen und auf das Eine, worauf es eigentlich an kommt; nur so kann man die Identität seiner Philosophie mit der Kantischen sehen und begreifen. Auch ist kritisch wohl etwas, was man nie genug sein kann.

Athenäum 284: Der Geist führt einen ewigen Selbstbeweis (Novalis).

Athenäum 444: Es pflegt manchem seltsam und lächerlich aufzufallen, wenn die Musiker von den Gedanken in ihren Kompositionen reden; und oft mag es auch so geschehen, daß man wahrnimmt, sie haben mehr Gedanken in ihrer Musik als über dieselbe. Wer aber Sinn für die wunderbaren Affinitäten aller Künste und Wissenschaften hat, wird die Sache wenigstens nicht aus dem platten Gesichtspunkt der sogenannten Natürlichkeit betrachten, nach welcher die Musik nur die Sprache der Empfindung sein soll, und eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie an sich nicht unmöglich finden. Muß die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert, wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?

Ideen 10: Ideen sind unendliche, selbständige, immer in sich bewegliche, göttliche Gedanken.

Ideen 53: Keine Tätigkeit ist so menschlich wie die bloß ergänzende, verbindende, befördernde.

Ideen 69: Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos.

Ideen 71: Nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos, aus der eine Welt entspringen kann.

Ideen 74: Verbindet die Extreme, so habt ihr die wahre Mitte.

Ideen 131: Der geheime Sinn des Opfers ist die Vernichtung des Endlichen, weil es endlich ist. Um zu zeigen daß es nur darum geschieht muß das Edelste und Schönste gewählt werden; vor allen der Mensch, die Blüte der Erde. Menschenopfer sind die natürlichsten Opfer. Aber der Mensch ist mehr als die Blüte der Erde; er ist vernünftig, und die Vernunft ist frei und selbst nichts anders als ein ewiges Selbstbestimmen ins Unendliche. Also kann der Mensch nur sich selbst opfern, und so tut er auch in dem allgegenwärtigen Heiligtum von dem der Pöbel nichts sieht. Alle Künstler sind Dezier, und ein Künstler werden heißt nichts anders als sich den unterirdischen Gottheiten weihen. In der Begeisterung des Vernichtens offenbart sich zuerst der Sinn göttlicher Schöpfung. Nur in der Mitte des Todes entzündet sich der Blitz des ewigen Lebens.

Ideen 142: Wie die Kaufleute im Mittelalter so sollten die Künstler jetzt zusammentreten zu einer Hanse, um sich einigermaßen gegenseitig zu schützen.

Anexo II:

Partitura de *Frauenliebe und-Leben*⁹⁶

1. Componirt 1840.

Larghetto. *p*

Seit ich ihn ge-se-hen, glaub'ich blind zu sein; wo ich hin nur

ritard.

bli-cke, seh'ich ihn al-lein. Wie im wa-chen Trau-me schwebt sein Bild mir vor, taucht aus

ritard.

tief-stem Dun-ke-lar, hel-ler nur em-por. Sonst ist licht-und

pp *pp*

ritard.

farb-los al-les um mich her, nach der Schwe-stern Spie-le nicht be-geh'r'ich mehr, möch-te

ritard.

⁹⁶ A edição da partitura corresponde a: *Robert Schumann Werke*, herausgegeben von Clara Schumann, Serie XIII: Für eine Singstimm, mit Begleitung des Pianoforte, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1879-1912 (partitura de domínio público).

lie - ber wei - nen still im Käm - mer - lein; seit ich ihn ge - se - hen,
glaub' ich blind zu sein.

pp

2.

Innig, lebhaft.

Er, der Herrlichste von Al - len, wie so mil - de, wie so
gut! Hol - de Lip - pen, kla - res Au - ge, hel - ler Sinn und fe - ster Muth.
So wie dort in blauer Tie - fe, hell und herr - lich, je - ner Stern, al - so Er an meinem

p

Qw.

Him-mel, hell und herr-lich, hehr- und fern.

Wand-le, wandle deine Bahnen; nur be-trach-tendei-nen

Schein, nur in De-muth ihn be-trach-ten, se-lig nur und trau-ri-g sein.

Hö-re nicht mein stil-les Be-ten, dei-nem Glü-cke nur ge-weih't; darfst mich

nie-dre Magd nicht ken-nen, ho-her Stern der Herr-lich-keit, ho-her

p
Stern der Herr - lich - keit! Nur die Wür - digste von Al - len darf be - glü - cken dei - ne

Wahl, und ich will die Ho - he seg - nen vie - le tau - send Mal. Will mich

freu - endann und wei - nen, se - lig, se - lig bin ich dann; soll - te mir das Herz auch

ritard.
bre - chen, brich, o Herz, was liegt da - ran?

Er, der Herrlichste von Al - len, wie so mil - de, wie so gut! Halde

ritard.

Lip-pen, kla-res Au-ge, hel-ler Sinn und fe-ster Muth, — wie so mil-de, wie so

ritard.

gut!

ritard.

*Qw. **

3.

Mit Leidenschaft.

Ich kann's nicht fas-sen, nicht glau-ben, es hat ein Traum mich be-rückt; — wie

ritard. Etwas langsamer.

p

hätt' er doch un-ter Al-len mich Ar-me er-höht und be-glückt? Mir war's, er ha-be ge-spro-chen:

ritard.

p

ritard.

ich bin auf e-wig dein, — mir war's, ich träume noch im-mer, es kann ja nim-mers-so sein,

ritard.

ritard.

— es kann ja nimmer so sein! O lass im Trau-me mich ster - ben, ge - wie - get an sei - ner

ritard.

Adagio. *a tempo* *p*

Brust, — den se - ligsten Tod mich schlürfen in Thränen un - end - li - cher Lust. Ich kann's nicht

ritard. *a tempo*

fassen, nicht glauben, es hat ein Traum mich be - rückt, — wie hätt' er doch un - ter Al - len mich

ritard.

Ar - me er - höht und be - glückt?

ritard.

p *ritard.*

Ich kann's nicht fassen, nicht glau - ben, es hat ein Traum mich be - rückt. —

ritard.

Ad. ** Ad.* ***

4.

Innig.

Du Ring an mei - nem Fin - ger, mein gol - de - nes Rin - ge -

lein, ich drü - eke dich fromm an die Lip - pen, dich fromm an die Lip - pen, an das

Her - ze mein. Ich hatt' ihn aus - ge - träu - met, der Kind - heit fried - lich schö - nen Traum, ich

fand allein mich, ver - lo - ren im ö - den, un - end - li - chen Raum. Du Ring an mei - nem

Fin - ger, da hast du mich erst be - lehrt, hast mei - nem Blick er - schlos - sen des

Nach und nach rascher.

Le - bens un - end - li - chen, tie - fen Werth. Ich will ihm die - nen, ihm le - - - ben, ihm

ritard.
an - - ge - hö - ren ganz, hin sel - ber mich ge - ben und fin - den verklärt mich, und

ritard.

ritard.
fin - den verklärt mich in sei - nem Glanz. Du Ring an mei - nem Fin - ger, mein gol - de - nes Rin - ge -

ritard.

lein, ich drü - cke dich fromm an die Lip - - pen, dich fromm an die Lip - pen, an das

Her - ze mein!

5.

Ziemlich schnell. *mf*

Helft mir, ihr Schwestern, freundlich mich schmücken, dient der Glücklichen

mf

Immer mit Pedal.

heu - te, mir, win - det geschäf - tig mir und die Stir - ne noch der blü - henden Myr - the Zier.

Als ich be - frie - digt, freu - digen Her - zens sonst dem Gelieb - ten im Ar - me lag, im - mern noch rief er,

mf

Sehnsucht im Her - zen, un - ge - dul - dig den heu - ti - gen Tag. Helft mir, ihr Schwestern, helft mir verschö - nen

ei - ne thö - rig - te Ban - gigkeit, dass ich mit kla - rem Aug' ihn empfan - ge, ihn, die Quelle der

Freu - dig - keit. Bist, mein Gelieb - ter, du mir erschie - nen, giebst du mir, Son - ne, dei - nen Schein?

lass mich in An - dacht, lass mich in De - muth, lass mich vernei - gen dem Her - ren mein.

Streu, et ihm, Schwestern, streu, et ihm Blu - men, brin, get ihm knospende Ro - sen dar.

p *ritard.* - a tempo *p*
A - bereuch, Schwestern, grüss' ich mit Weh - muth, freu - dig scheidend aus eu - rer Schaar, freu - dig scheidend aus

ritard.
eu - rer Schaar.
ritard. *p* *dim.*

6.

Langsam, mit innigem Ausdruck.

Sü - sser Freund, du bli_ckest mich ver_wundert an, kaunst es

nicht be_greifen, wie ich weinen kann; lass der feuchten Per_ len un_gewohnte Zier freudighell er_zit_tern in dem

Au_gemir! Wie_ so bang mein Busen, wie so wonnevoll, wüsst' ich nur mit Worten, wie ichs

sa_gen soll; komm und birg dein Ant_litz hier an meiner Brust, will ins Ohr dir flüstern al_le meine Lust.

Weisst du nun die Thränen, die ich wei_nen kann,

Qw. * p

sollst du nicht sie se - hen, du ge - lieb - ter, ge - lieb - ter Mann! **Lebhafter.**

Bleib' an mei - nem Her - zen, füh - le des - sen Schlag, dass ich fest und fe - ster nur dich drü - cken

mag, fest und fe - ster! Hier an meinem Bette hat die Wiege Raum,

wo sie still ver - ber - ge mei - nen hol - den Traum; kommen wird der Morgen, wo der Traum erwacht und da -

raus dein Bildniss mir ent - gegen lacht, dein Bildniss!

7.

Fröhlich, innig.

An mei - nem Her - zen, an mei - ner Brust,

du mei - ne Won - ne, du mei - ne Lust! Das Glück ist die Lie - be, die

Lieb' ist das Glück, ich hab's ge - sagt und nehms nicht zu - rück. Hab'

ü - ber - schweng - lich mich ge - schätzt, bin ü - ber - glück - lich

a - ber jetzt. Nur die da säugt, nur die da liebt das

Schneller.
a tempo

ritard.

Kind, dem sie die Nah - rung giebt, nur ei - ne Mut - ter weiss al - lein, was

ritard.

lie - ben heisst und glück - lich sein. O, wie bedaur' ich doch den Mann, der

Noch schneller.
Presto.

Mut - ter - glück nicht füh - len kann! Du lie - ber, lie - ber En - gel du, du schauest mich an und

ritard.

lächelst da - zu! An mei - nem Herzen, an meiner Brust, du meine Won - ne, du mei - ne Lust!

ritard. **Langsamer.**

ritard.

8.

Adagio.

Nun hast du mir den er - sten Schmerz ge - than, der a - ber

traf. Du schläfst, du har - ter, un - barmherz' - ger Mann, den To - des - schlaf. Es

bli - cket die Ver - lass - ne vor sich hin, die Welt ist leer, — ist leer, ge -

lie - bet hab' ich und ge - lebt, ich bin nicht le - bend mehr; ich zieh' mich in mein Inn' - res

pp ritard.

still zu_rück, der Schlei - er fällt, da hab' ich dich und mein ver_lo_r_nes Glück, du mei_ne

ritard.

Welt!

Adagio. *Tempo wie das erste Lied.*

p

pp

pp

pp

Anexo III

Tradução dos poemas do ciclo de *Lieder*

*Frauenliebe und -leben*⁹⁷

Poemas de Adelbert von Chamisso adaptados por Robert Schumann

Canção I:

Seit ich ihn gesehen

Seit ich ihn gesehen,
glaub´ ich blind zu sein;
wo ich hin nur blicke,
seh´ ich ihn allein;

wie im wachen Traume
schwebt sein Bild mir vor,
taucht aus tiefstem Dunkel
heller nur empor.

Sonst ist licht- und farblos
alles um mich her,
nach der Schwestern Spiele
nicht begehrt ich mehr,

möchte lieber weinen,
still im kämmerlein;
seit ich ihn gesehen,
glaub´ ich blind zu sein.

Desde que o vi

Desde que o vi
julgo estar cega;
para onde quer que olhe,
vejo-o só a ele;

como num sonho acordado,
paira a sua imagem diante de mim,
saída da mais profunda escuridão
cada vez mais clara.

Aliás é escuro e sem cor
tudo à minha volta,
as brincadeiras das irmãs
já não me apetece,

prefiro chorar
em silêncio no quarto;
desde que o vi,
julgo estar cega.

⁹⁷ Tradução extraída do livro: *Antologia Poético-Musical: Textos traduzidos o mais literalmente possível de obras para canto e piano*, tradução de Fernando Jorge Azevedo, edições Politema, Instituto Politécnico do Porto, 2002.

Canção II:

Er, der Herrlichste von allen

Er, der Herrlichste von allen,
wie so milde, wie so gut!
Holde Lippen, klares Auge,
heller Sinn und fester Mut.

So wie dort in blauer Tiefe,
hell und herrlich, jener Stern,
also Er na meinem Himmel,
hell und herrlich, hehr und fern.

Wandle, wandle deine Bahnen,
nur betrachten deinen Schein,
nur in Demut ihn betrachten,
selig nur und traurig sein!

Höre nicht mein stilles Beten,
deinem Glücke nur geweiht;
darfst mich, niedre Magd, nicht kennen,
hoher Stern der Herrlichkeit!

Nur die Würdigste von allen
darf beglücken deine Wahl,
und ich will die Hohe segnen
viele tausendmal.

Ele, o mais excelente de todos

Ele, o mais excelente de todos,
como é meigo, como é bom!
Lábios graciosos, olhos claros,
espírito brilhante e coragem firme.

Tal como lá na profundidade azul,
brilhante e magnífica, [está] aquela estrela,
assim [está] ele no meu céu,
brilhante e magnífico, sublime e distante.

Segue, segue os teus caminhos,
[que eu] só [quero] contemplar o teu brilho,
apenas com humildade o contemplar,
ser feliz somente e triste!

Não ouças a minha prece silenciosa,
à tua felicidade apenas consagrada;
a mim, humilde donzela, não deves tu conhecer,
alta estrela da magnificência!

Só a mais digna de todas
deve tornar feliz a tua escolha,
e eu quero o alto abençoar
muitos milhares de vezes.

Will mich freuen dann und weinen,
selig, selig bin ich dann,

sollte mir das Herz auch brechen,
brich, o Herz, was liegt daran?

Er, der Herrlichste von allen,
wie so milde, wie so gut!
Holde Lippen, klares Auge,
heller Sinn und fester Mut.

Quero alegrar-me então e chorar,
feliz, feliz sou eu então,

se o coração também se me partir,
parte-te, coração, que importa isso?

Ele, o mais excelente de todos,
como é meigo, como é bom!
Lábios graciosos, olhos claros,
espírito brilhante e coragem firme.

Canção III:

Ich kann´s nicht fassen, nicht glauben

Ich kann´s nicht fassen, nicht glauben,
es hat ein Traum mich berück,
wie hätt´er doch unter allen
mich Arme erhöt und beglückt?

Mir war´s, er habé gesprochen:
“ich bin auf ewig dein”,
mir war´s ich träume noch immer,
es kann ja nimmer so sein.

O laß im Traume mich sterben,
gewieget na seiner Brust,
den seligen Tod mich schlürfen
in Tränen unendlicher Lust.

Não posso compreender nem acreditar

Não posso compreender nem acreditar,
um sonho deslumbrou-me;
como pôde ele pois, de entre todas,
a pobre de mim elevar e tornar feliz?

Parecia-me que ele tinha dito:
“sou para sempre teu”,
parecia-me ainda sonhar,
[como se] nunca pudesse ser assim.

Oh! Deixai-me em sonho morrer
embalada no seu peito,
a abençoada morte saborear
em lágrimas de infinito prazer.

Canção IV:

Du ring na meinem Finger

Du ring na meinem Finger,
mein ´goldenes Ringelein,
ich drücke dich fromm na die Lippen,
an das Herze mein.

Ich hatt ´ihn ausgeträumet,
der kindheit friedlich schönen Traum,
ich fand allein mich, erloren
im öden unendlichen Raum.

Du ring na meinem Finger,
da hast du mich erst belehrt,
hast meinem Blick erschlossen
des Lebens unendlichen, tiefen Wert.

Ich will ihm dienen, ihm leben,
ihm angehören ganz,
hin selber mich geben und finden
verklärt mich in seinem Glanz.

Ó anel no meu dedo

Ó anel no meu dedo,
meu anelzinho dourado,
aperto-te fervorosamente contra os lábios,
contra o meu coração.

Acabei de o sonhar,
da infância o calmo e belo sonho;
encontrei-me só, perdida
no deserto espaço sem fim.

Ó anel no meu dedo,
ensinaste-me pela primeira vez,
abriste o meu olhar para
o valor infinito e profundo da vida.

Quero servi-lo, viver para ele,
pertencer-lhe inteiramente,
dar-me a mim própria e achar-me
transfigurada no seu esplendor.

Canção V:

Helft mir, ihr Schwestern

Helft mir, ihr Schwestern, freundlich mich schmücken,
dient der Glücklichen heute, mir.

Windet geschäftig mir um die Stirne
noch der blühenden Myrte Zier.

Als ich befriedigt, freudigen herzens,
sonst dem Geliebten im Arme lag,
immer noch rief er, Sehnsucht im Herzen,
ungeduldig den heutigen Tag.

Helft mir, ihr Schwestern, helft mir verscheuchen
eine törichte Bangigkeit,
daß ich mit klaren Aug' ihn empfangе,
ihn, die Quelle der Freudigkeit.

Bist, mein Geliebter, du mir erschienen,
gibst du mir, Sonne, deinen Schein?
laß mich in Andacht, laß mich in Demut,
laß mich verneigen dem Herren mein.

Streuet ihm, Schwestern, streuet ihm Blumen,
bringet ihm knospende Rosen dar.
Aber euch, Schwestern, grüß' ich mit Wehmut,
freudig scheidend aus eurer Schar.

Ajudai-me, irmãs

Ajudai-me, irmãs, amavelmente a enfeitar-me,
servi-me a mim, a feliz, hoje.
Enrolai-me atenciosamente em volta da fronte
ainda o florido adorno de murta.

Quando eu, contente, de coração alegre,
dantes estava nos braços do amado,
sempre ele, com ânsia no coração, chamava
impaciente pelo dia de hoje.

Ajudai-me, irmãs, ajudai-me a afugentar
uma angústia insensata,
para que eu, de olhos claros, o receba
a ele, fonte da alegria.

Apareceste-me, meu amor,
dás-me, sol, o teu brilho?
Deixai-me, com fervor, deixai-me, com humildade,
deixai-me reverenciar o meu senhor.

Atirai-lhe, irmãs, atirai-lhe flores,
Trazei-lhe rosas em botão.
Mas a vós, irmãs, saúdo-vos com saudade,
Despedindo-me alegremente do vosso grupo.

Canção VI:

Süßer Freund, du blickest

Süßer Freund, du blackest mich verwundert an,
Kannst es nicht begreifen, wie ich weinen kann;

laß der feuchten Perlen ungewohnte Zier
freudig hell erzittern in dem Auge mir.

Wie so bang mein Busen, sie so wonnevoll!
wüßt's ich nur mit Worten, wie ich's sagen soll;

komm und birg dein Antlitz hier an meiner Brust,
will ins Ohr dir flüstern alle meine Lust.

Weißt du nun die Tränen, die ich weinen kann,
Sollst du nicht sie sehen, du geliebter Mann?

Bleib' an meinem Herzen, fühle dessen Schlag,
daß ich fest und fester nur dich drücken mag!

Hier an meinem Bette hat die Wiege Raum,
wo sie still verberge meinen holden Traum;

kommen wird der Morgen, wo der Traum erwacht,
und daraus dein Bildnis mir entgegen lacht!

Doce amigo, observas-me

Doce amigo, observas-me admirado,
não podes entender como posso chorar;

deixa o adorno insólito de pérolas húmidas,
alegre e transparente estremecer nos meus olhos.

Que inquieto [está] o meu peito, que deleitado!
Soubesse eu com palavras dizê-lo;

vem esconder o teu rosto aqui no meu peito,
quero segredar-te ao ouvido toda a minha felicidade.

Sabes tu agora que as lágrimas que choro
não as deves ver, querido homem?

Fica junto ao meu coração, sente o bater dele,
Para eu te poder apertar cada vez mais firmemente!

Aqui junto à minha cama tem o berço espaço
onde esconder em silêncio o meu sonho encantador;

lá virá a manhã em que o sonho desperte
e dali o teu retrato se ria para mim!

Canção VII:

Na meinem Herzen, na meiner Brust Contra o meu coração, contra o meu peito

Na meinem Herzen, na meiner Brust, Contra o meu coração, contra o meu peito,
du meine Wonne, du meine Lust! meu enlevo, minha alegria!

Das Glück ist die Liebe, die Lieb´ist das Glück A felicidade é o amor, o amor é a felicidade,
ich hab´s gesagt und nehm´s nicht zurück. disse-o e não o retiro.

Hab´s überschwenglich mich gesachätzt, Avaliei-me exageradamente,
bin übergücklich aber jetzt. mas agora estou radiante.

Nur die da säugt, nur die da liebt Só aquela que amamenta, só aquela que ama
das Kind, dem sie die Nahrung gibt; o filho a quem o alimento dá,

nur eine Mutter weiß allein,
was lieben heißt und glücklich sein.
O wie bedaur' ich doch den Mann,
der Mutterglück nicht fühlen kann!

só uma mãe sabe
o que significa amar e ser feliz.
Oh! Como lament pois o homem,
que felicidade maternal não pode sentir!

Du lieber, lieber Engel, du,
du schauest mich na und lächelst dazu!
An meinem Herzen, na meiner Brust,
du meine Wonne, du meine Lust!

Tu, querido, querido anjo, tu
olhas para mim e sorris!
Contra o meu coração, contra o meu peito,
meu enlevo, minha alegria!

Canção VIII:

Nun hast du mir den ersten Schmerz getan

Nun hast du mir den ersten Schmerz getan,
der aber traf.
Du schläfst, du harter, unbarmherz'ger Mann,
den Todesschlaf.

Es blicket die Verlass'ne vor sich hin,
die Welt ist leer.
Geliebet hab' ich und gelebt, ich bin
nicht lebend mehr.

Ich zieh' mich in mein Inn'res still zurück,
der Schleier fällt,
da hab' ich dich und mein verlornes Glück,
du meine Welt!

Agora deste-me o primeiro desgosto

Agora deste-me o primeiro desgosto
que já tive.
Dormes, homem duro e cruel,
o sono da morte.

Olha a abandonada para diante de si,
o mundo está vazio.
Amei e vivi, [mas]
já não estou viva.

Recolho-me no meu íntimo em silêncio,
o véu cai,
tenho-te a ti e à minha felicidade perdida,
ó tu, meu mundo!

Anexo IV

Alterações dos poemas de Chamisso⁹⁸

- Canção I, repetição da palavra “heller” (verso 8, tradução: cada).

- Canção II, verso 8, altera uma palavra:

[Chamisso]: hell und herrlich, **hoch** und fern.

[Schumann]: hell und herrlich, **hehr** und fern.

Tradução: brilhante e magnífico, sublime (elevado)⁹⁹ e distante.

- Canção II, verso 18, altera uma palavra:

[Chamisso]: **soll** beglücken deine Wahl,

[Schumann]: **darf** beglücken deine Wahl,

Tradução: deve¹⁰⁰ tornar feliz a tua escolha,

- Canção III, verso 11, altera uma palavra:

[Chamisso]: den **seligsten** Tod mich schlürfen

⁹⁸ A tradução de *Frauenliebe und –leben* que teremos como referência neste anexo, será a de Fernando Jorge Azevedo do livro *Antologia Poética-Musical.- Textos traduzidos o mais literalmente possível de obras para canto e piano*, pp.749-759. Só a tradução da estrofe da canção VI omitida e do nono poema também omitido por Schumann, não estará assente nesta tradução. Estas duas traduções foram realizadas por Tiago Schwbäl-Martins expressamente para esta dissertação.

⁹⁹ Quando a alteração seja de uma palavra, optaremos por pôr entre parênteses a tradução do poema original de Chamisso.

¹⁰⁰ Na tradução dos poemas levada a cabo por Fernando Jorge Azevedo, entende a palavra “darf” como sinónimo de “soll”.

[Schumann]: den **seligen** Tod mich schlürfen

Tradução: A abençoada morte saborear

- Canção IV, verso 13, altera uma palavra:

[Chamisso]: Ich **werd** ihm dienen, ihm leben,

[Schumann]: Ich **will** ihm dienen, ihm leben,

Tradução: Quero servi-lo (servi-lo-ei), viver para ele (viverei para ele).

- Canção IV, verso 6, acrescenta uma palavra¹⁰¹:

[Chamisso]: der Kindheit friedlichen Traum,

[Schumann]: der Kindheit friedlich **schönen** Traum,

Tradução: da infância o calmo *e belo* sonho,

- Canção IV, verso 12, acrescenta uma palavra:

[Chamisso]: des Lebens unendlichen Werth.

[Schumann]: des Lebens unendlichen, **tiefen** Wert.

Tradução: o valor infinito *e profundo* da vida.

- Canção V, verso 5, altera uma palavra:

[Chamisso]: Als ich befriedigt, **freudiges** Herzens,

[Schumann]: Als ich befriedigt, **freudigen** Herzens,

Tradução: Quando eu, contente, de coração alegre,

- Canção V, verso 6, acrescenta uma palavra:

[Chamisso]: Dem Geliebten im Arme lag,

¹⁰¹ A palavra acrescentada por Schumann será indicada em letra cursiva na tradução.

[Schumann]: **Sonst** dem Geliebten im Arme lag,

Tradução: *dantes* estava nos braços do amado.

- Canção V, verso 8, altera uma palavra:

[Chamisso]: ungeduldig den **heut´gen** Tag.

[Schumann]: ungeduldig den **heutigen** Tag.

Tradução: impaciente pelo dia de hoje.

- Canção V, verso 14, acrescenta uma vírgula:

[Chamisso]: **gibst du Sonne mir**, deinen Schein?

[Schumann]: **gibst du mir, Sonne**, deinen Schein?

Tradução: dás-me, Sol, o teu brilho?

- Canção V, verso 16, acrescenta uma palavra:

[Chamisso]: Mich verneigen dem Herren mein.

[Schumann]: **laß** mich verneigen dem Herren mein.

Tradução: *deixai-me* reverenciar o meu senhor (reverenciarei o meu senhor).

- Canção V, verso 18, altera uma palavra:

[Chamisso]: **bringt** ihm knospende Rosen dar.

[Schumann]: **bringet** ihm knospende Rosen dar.

Tradução: trouxe-lhe rosas em botão.

- Canção VI, verso 4, altera duas palavras:

[Chamisso]: **freudenhell** erzittern in dem **Wimpern** mir.

[Schumann]: **freudig hell** erzittern in dem **Auge** mir.

Tradução: alegre e transparente estremecem as minhas pestanas (os meus olhos).

- Canção VI, estrofe de Chamisso omitida:

Hab´ ob manchen Zeichen	Acerca de alguns sinais,
Mutter schon gefragt,	Já a mãe perguntei,
Hat die gute Mutter	Disse-me a boa mãe
Alles mir gesagt,	Tudo o que agora sei,
Hat mich unterwiesen,	E mais me instruiu,
Wie, nach allem Schein,	Como, por toda aparência,
Bald für eine Wiege	Em breve dum berço
Muß gesorget sein.	Se terá que tomar providência.

- Canção VI, repetição das palavras “geliebter” (verso 10, tradução: querido) e “fest und fester” (verso 12, tradução: cada vez mais firmemente)

- Canção VII, verso 5, altera uma palavra:

[Chamisso]: Hab´ **überglücklich** mich geschätzt,

[Schumann]: Hab´ **überschwenglich** mich geschätzt,

Tradução: Avaliei-me exageradamente (feliz).

-Canção VII, versos 13 e 14, mudança da posição dos versos:

[Chamisso]: Du schauest mich na und lächelst dazu, Du lieber lieber Engel, du!

[Schumann]: Du lieber lieber Engel, du, Du schauest mich na und lächelst dazu!

Tradução: Tu, querido, querido anjo, tu olhas para mim e sorris! (Tu olhas para mim e sorris, Tu querido, querido anjo, Tu!).

- Canção VIII, verso 11, altera uma palavra:

[Chamisso]: da hab´ ich dich und mein **vergangenes** Glück,

[Schumann]: da hab´ ich dich und mein **verlornes** Glück,

Tradução: tenho-te a ti e à minha felicidade perdida (passada).

- Canção IX, omitida:

Traum der eignen Tage

Traum der eignen Tage,

Die nun ferne sind.

Tochter meiner Tochter,

Du mein süßes Kind,

Nimm, bevor die Müde

Deckt das Leichentuch,

Nimm ins frische Leben

Meinen Segensspruch.

Sonho desses meus dias

Sonho desses meus dias

Que agora não alcança,

Filha da minha filha,

Ó minha doce criança,

Acolhe, antes que venha a fadiga

Cobrir o fúnebre véu,

Acolhe na tua jovem vida

Minha bênção e a do céu.

Siehst mich grau von Haaren,

Abgezehrt und bleich,

Bin, wie du, gewesen

Jung und wonnereich,

Liebte, so wie du liebst,

Ward, wie du, auch Braut,

Und auch du wirst altern,

So wie ich ergraut.

Vês-me de cabelos cinzeos,

Magra e desmaiada,

Fui assim como tu

Jovem e enlevada,

Amei, como agora amas,

Como tu noiva me tornei;

E também tu envelhecerás

Assim como eu grisei.

Laß die Zeit im Fluge
Wandeln fort und fort,
Nur beständig wahre
Deines Busens Hort;
Hab ich's einst gesprochen,
Nehm ich's nicht zurück:
Glück ist nur die Liebe,
Liebe nur ist Glück.
Als ich, den ich liebte,
In das grab gelegt,
Hab ich meine Liebe
Treu in mir gehegt:
War mein Herz gebrochen,
Blieb mir fest der Mut,
Und des Alters Asche
Wahrt die heil'ge Glut.

Nimm, bevor die Müde
Deckt das Leichentuch,
Nimm ins frische Leben
Meinen Segensspruch:
Muß das Herz dir brechen,
Bleibe fest dein Mut,
Sei der Schmerz der Liebe
Dann dein höchstes Gut.

Deixa o tempo volátil
Em contínua alteração,
Mas guarda seguro
O tesouro do teu coração;
E se um dia o afirmei,
Não faltarei hoje à verdade:
Felicidade é somente Amor,
Amor somente é Felicidade.
Assim que o meu amado
Na sua campa deitei,
O meu amor fielmente
Em mim aconcheguei;
Permaneceu-me o ânimo firme,
Apesar do coração destroçado,
E as cinzas da idade
Preservam o ardor sagrado.

Acolhe, antes que venha a fadiga
Cobrir o fúnebre véu,
Acolhe na tua jovem vida
Minha bênção e a do céu:
Tenha o coração que quebrar,
Permaneça em ti o ânimo firme,
Seja então a Mágoa do Amor
O teu bem mais sublime.